PII
0584

teatrul

Nr. 12 (Anul VI) Decembrie 1961

În acest număr :

„DE N-AR FI IUBIRILE..."

Piesă în 3 părți

584

teatrul

Nr. 12 (anul VI) Decembrie 1961

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ
DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

SUMAR

Pag.

„DE N-AR FI IUBIRILE...“
Piesă în trei părți
de DOREL DORIAN . 1

Mira Iosif
A DOUA CONSFĂTUIRE A OAMENILOR DE TEATRU DIN REGIUNEA BRAȘOV 37

A. Karaganov
DESPRE CONTEMPORANEITATE IN MOD CONTEMPORAN 47

TONI GHEORGHIU ȘI TITI CONSTANTINESCU
DESPRE SCENOGRAFIE ȘI LUMINĂ ÎN SPECTACOL 54

Dinu Negreanu
INTENȚII REGIZORALE PENTRU „AL PATRULEA“ 58

Mircea Alexandrescu
MI SE PARE ROMANTIC de Radu Cosașu PE SCENA TEATRULUI DE COMEDIE 61

Emil Riman
FIICELE de Sidonia Drăgușanu PE SCENA TEATRULUI NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE“ . . . 67

PUNCTUL DE VEDERE AL REGIZORULUI

Liviu Ciulei
CRITICĂ ÎN SLUJBA TEXTULUI SAU DEMONSTRAȚIE DE CRITICĂ ? 72

MERIDIANE

Sergiu Fărcășan
Note de drum din S.U.A. : PE BROADWAY (II) 81

Dana Crivăț
STAGIUNEA TEATRALĂ LA PARIS 86

INDICE BIBLIOGRAFIC 90

Coperta I : *Septimiu Sever și Beate Fredanov în „Al patrulea“ de Konstantin Simonov (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“)*

Coperta IV : *Scenă din „Băiatul din banca a doua“ de Al. Popovici (Teatrul Tineretului)*

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 – București – Tel. 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară.
PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

PI 0584

DOREL DORIAN

„DE N-AR" FI IUBIRILE"...

PIESĂ ÎN TREI PĂRȚI

PIA 635/12

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA

ÎNCHINARE

Nenumăraților Petre Teiu, Ene Cristea, Pandele Manu, eroi și, în egală măsură, coautori ai acestei piese privind dobîndirea unei noi calități etice și devenirea noastră comunistă, ca oameni ai acestor ani.

Pentru tot ajutorul, înțelegerea și, mai ales, încrederea, în afara cărora aceste pagini n-ar fi existat niciodată.

Dorel Dorian

PERSONAJELE:

Petre Teiu	45—48 de ani (cu gamă de interpretare, 30—60)
Radu Andone	32—35 de ani
Maria Andone	55—58 de ani
Jana Mincu	22—23 de ani
Natalia Goran	27—30 de ani
Ene Cristea	55—60 de ani
Pandele Manu	20—25 de ani
Valentin Horia	50—52 de ani
Floricel	18—20 de ani.

Numărul personajelor episodice, în funcție de posibilitățile teatrului.

Ilustrație de VAL MUNTEANU

PARTEA I

Obişnuita ridicare a cortinei, un motiv melodic discret ca inceputul unei destăinuiri şi, in sfirşit, citeva raze de lumină descoperind, in intunericul scenei, un pian. Aplecată deasupra claviaturii — cu concentrarea profesionistei — Maria Andone : nu mai e tinără, degetele lungi, subţiri, şi-au mai pierdut din agilitate... şi reflectorul o cercetează indelung, surprins parcă de căldura interpretării.

In colţul opus al scenei, ca atrasă de muzică, o fată imbrăcată in alb : o privire deschisă, un zimbet trist şi, mai presus de orice, o simplitate cuceritoare. Cu liniştea gravă a marilor emoţii s-a apropiat de rampă. Comentator lucid, muzica va adăuga confidenţei... numai ceea ce nu stă in puterea cuvintului.

INTERPRETA JANEI : Numele meu este M. N. *(de fiecare dată numele adevărat al actriţei).* Fac teatru de aproape şase ani, am jucat în tot felul de piese, iar rolurile — unii dintre dumneavoastră ar putea confirma — n-au fost din cele mai uşoare. De ce însă — şi pe bună dreptate — toată această confidenţă ? Am să vă spun : eroina al cărei rol îl voi interpreta astă-seară — Jana Mincu — a murit în urmă cu numai cîteva luni. Şi mi se întîmplă pentru prima oară — încerc un sentiment îndeajuns de ciudat — să interpretez rolul unui om care în urmă cu numai cîteva luni s-ar fi putut afla aici, în faţa mea, la numai cîţiva paşi... Cum se explică totuşi că am acceptat rolul ? Pornind pe urmele Janei, pe la Aluniş, Frumoasa, Tăureni, prin Oltenia, şi întîlnind mulţi dintre prietenii şi tovarăşii ei de muncă, oamenii printre care a crescut şi a devenit de fapt ea, „Jana Mincu", am înţeles un lucru emoţionant şi care, totodată — cum să vă spun ? — a schimbat şi rolul şi semnificaţia piesei... poate chiar şi ceva din felul meu de a înţelege viaţa. Jana Mincu, într-adevăr, a murit. Dar pentru maistrul Ene Cristea... *(S-a întors spre scenă).* Tovarăşe Cristea !

CRISTEA *(descoperit de reflector în întunericul scenei) :* Pentru mine, Jana trăieşte şi azi. Şi-i aceeaşi fată plină de viaţă, săritoare, puţin băieţoasă. *(Reflectorul se stinge.)*

INTERPRETA : Iar pentru Pandele Manu, care a iubit-o... *(şoptit, spre scenă)* —nu te superi că le-am spus, nu-i aşa ? — *(Pandele, cu nelipsita-i muzicuţă — acelaşi joc al reflectorului —, pare c-ar voi să-i răspundă, dar renunţă în favoarea unui acord de vis)..* şi o va iubi totdeauna, v-aţi convins şi dumneavoastră, Jana va rămîne aceeaşi fată visătoare, romantică. *(Nu fără un anumit umor.)* El o vedea mai altfel ! Mai subiectiv ! Iar Floricel, care n-a împlinit nici 18 ani... Unde eşti Floricel ? *(Reflectorul o descoperă şi pe ea în întunericul scenei.)*

FLORICEL : Eu n-aş vrea, fireşte, să vă influenţez, dar albul părea anume făcut pentru ea ! Şi chiar atunci, în ultima zi, dar noi, desigur, nu ştiam că-i ultima, Jana era îmbrăcată într-o rochie albă, pe talie, cu cîteva pliuri. *(Descrierea, în funcţie de costumul interpretei.)*

INTERPRETA *(din nou singură în faţa spectatorilor) :* Ca vîrstă, era de vîrsta mea ; ca fizic — tot aşa... apropiată... Iar Petre Teiu — care a fost pentru Jana mai mult decît un părinte — mi-a mărturisit că atunci cînd rîd şi sînt foarte veselă, şi mă port ca şi cum n-aş fi pe scenă, semănăm ca două picături de apă. Dar asta ar însemna — nu-i aşa ? — că toate fetele seamănă puţin între ele ? *(Rîde încetişor, neînţelegînd că a făcut o mare descoperire.)* Despre viaţa Janei ce să vă mai spun ?

CRISTEA : A fost unul dintre copiii aceia, dacă v-amintiţi, aduşi cu trenurile prin '46, în timpul secetei...

FLORICEL : Pe atunci avea numai 7—8 ani...

PANDELE *(un anumit comentariu muzical care ar putea să însemne : „da, mi-amintesc şi eu...")*

CRISTEA : Şi Petre Teiu, care aflase că Jana nu mai are părinţi, a oprit-o la el.

FLORICEL : Şi au trăit numai aşa, ei doi... *(Eventual, o nouă intervenţie a muzicuţei lui Pandele.)* Şi a iubit-o ca pe fiica lui, pentru că Teiu rămăsese şi el, tot aşa, singur.

INTERPRETA *(după ce toţi ceilalţi au reintrat în întuneric) :* Da, aşa au trăit... Şi dacă Teiu era la Albeşti sau la Codrudes, pentru că el, ca specialist în intervenţii, vă daţi seama, era mereu trimis cu forajul, Jana de fiecare dată îl însoţea. Dealtfel şi Janei îi plăceau călătoriile și sondele... Și cele mai frumoase amintiri... Dar nu, să vă întreb mai întîi altceva : știți cum i se spunea Janei ?

CRISTEA *(ca de foarte departe) :* Mă băiatule, mă !

PANDELE *(îndrăgostit și-acum) :* Mă Mincule, mă...

FLORICEL : Iar eu, cînd mă certam cu ea, îi spuneam : Jeanette-știe-tot ! Jeanette-știe-tot !

INTERPRETA *(din nou singură) :* Și într-adevăr știa... Pentru că însoțindu-l mereu pe Teiu și trăind printre sondori, Jana învățase și ea o mulțime de lucruri, și ar fi putut conduce o echipă, chiar și mai multe echipe !... Visul ei, însă, a fost să învețe și să inventeze, cum să vă spun... *(cu o naivitate, fără voia ei, amuzantă)* așa... un sistem automatizat, ca sondorii să stea, adică, toți la birouri... și să apese pe butoane, cum sînt la noi la teatru soneriile pentru cabine. Apeși pe un buton — o cabină, adică o sondă !... alt buton — altă sondă... Dar, în sfîrșit... *(Muzica, discret, sporește tensiunea momentului.)* Acum, o să vă stric puțin dispoziția : cum a murit Jana. *(Totul a intrat în întuneric ; doar pe fața interpretei mai cad de undeva cîteva raze de lumină.)* Jana își terminase facultatea la începutul lui iunie ; și pentru că tot îi mai rămăseseră cîteva săptămîni pînă să intre în producție, a plecat să-l vadă pe Teiu, care se nimerise să lucreze tocmai atunci la un foraj experimental... După sistemul acela nou, dacă ați auzit, al inginerului Radu Andone, care a fost și profesor la institut, la catedră... *(Muzica se întrerupe pentru cîteva clipe, interpreta Janei, surprinsă și ea, se întoarce spre pian, dar muzica, la fel de inexplicabil, a reînceput (să se audă.)* Acum sonda, ce să mai vorbim, fusese forată ; Radu Andone, care condusese personal lucrarea, o considera drept o mare realizare... *(Muzica se întrerupe cu totul, Maria Andone, pianista, prăbușindu-se peste clapele pianului.)*

MARIA *(în șoaptă, poate chiar numai mișcarea buzelor) :* Apă, puțină apă...

INTERPRETA *(încercînd s-o ridice) :* Maria Andone, ce-i cu dumneata ? Ce s-a întîmplat ? Să chem poate pe cineva ? Să se facă lumină !

MARIA : Nu, te rog. Nimic ! Nu s-a întîmplat nimic. Nu vreau să se observe. Continuă !

INTERPRETA : Poate n-ar fi trebuit să vii. Pentru dumneata e totuși un efort, o emoție.

MARIA : Nu, nu... Continuă ! Reintră, te rog, în rol. Și explică-le. Să nu se supere.

INTERPRETA *(în timp ce muzica revine la primul motiv care a marcat ridicarea cortinei) :* Tovarășa care ne acompaniază — și care vă roagă s-o scuzați — e Maria Andone. Da, chiar mama inginerului... profesorului Radu Andone... cel cu forajul, de care v-am vorbit mai înainte. În mod obișnuit, firește, ea nu lucrează la noi, la teatru, dar cunoscînd foarte bine întreaga întîmplare — pentru că Maria Andone se afla tocmai atunci la Tăureni — și pentru că ea, ca specialitate, știți, e profesoară de muzică, s-a oferit să ne dea tot concursul și să ne ajute cel puțin la primele spectacole. *(Apoi, Mariei Andone)* Pot să continui ?

MARIA : Te rog...

INTERPRETA : Rămăsesem la sosirea Janei la schelă și vă vorbeam, mi se pare, de sonde, de un nou sistem de foraj și, în sfîrșit, de maistrul Petre Teiu, omul pe care mi-l imaginasem — nu știu dacă v-am spus — ca fiind foarte bătrîn și l-am descoperit trecut, e adevărat, de 40, poate chiar de 50 de ani, dar de o neobișnuită tinerețe sufletească. *(Aproape simultan, un reflector ne oferă posibilitatea confruntării. Petre Teiu se află în fața noastră și interpreta Janei pare să nu fi exagerat : e un om în vîrstă, și totuși — fără nimic paradoxal — încă foarte tînăr.)*

INTERPRETA : Tovarășe Teiu, aș fi vrut să te rog...

TEIU *(din dreptul unei etajere de pe al cărei ultim raft se pregătește să aleagă cîteva ziare vechi) :* Cred că nu mai e nevoie. Tocmai îți pregăteam ziarele. *(I le înmînează.)*

INTERPRETA *(răsfoindu-le) :* „Viața sondorului“ din 7... „Viața sondorului“ din 8...

TEIU : Da, viața noastră de fiecare zi, dintre 7 și 11 iunie. Tot ce-ai fi vrut să afli e subliniat cu roșu.

INTERPRETA *(citind) :* „Colectivul de foraj experimental al inginerului Radu Andone, cunoscutul specialist în formațiunile de tărie medie, marne şi argile, a început săparea ultimelor sute de metri..."

TEIU: Treci mai departe, la 8.

INTERPRETA: „Durata mult redusă a forajului — numai 53 de zile — ţinînd seamă de adîncimea coloanei... straturi... specific... brecie..." *(În alt ziar.)* 9 iunie...

TEIU *(anticipînd)*: Brigada lui Horia începuse de-acum cimentările.

INTERPRETA: 10 iunie...

TEIU: Da, în 10 se terminase cimentarea şi au început să apară presiunile.

INTERPRETA: 11 iunie... „Intervenţia de înaltă calificare şi spiritul de înaltă răspundere al brigăzii conduse de inginera Jana Mincu..."

TEIU: Pe pagina a doua, în chenar...

INTERPRETA: „...Colectivul de muncitori, ingineri şi tehnicieni al schelei Tăureni anunţă cu adîncă durere încetarea din viaţă..." *(Înţelegînd că lectura nu poate decît să-l îndurereze.)* Să nu mai citesc?

TEIU: Jana nici n-ar fi întrebat; ar fi aruncat ziarul şi ar fi strigat: „Nu-i adevărat, Teiule!" Sau: „Nu vreau să fie adevărat..."

INTERPRETA *(ca la o repetiţie)*: „Nu-i adevărat, Teiule! Nu vreau să fie adevărat! Sînt tînără, am 22 de ani... Şi vreau să trăiesc! Vreau să fiu fericită!" *(Redevenind ea însăşi)* Am spus bine?

TEIU: Jana ar fi spus-o fără cuvinte: cu ochii, cu mîinile...

INTERPRETA *(spune şi ea acelaşi lucru — cu ochii, cu mîinile, veselă, rîzînd, sărutîndu-l pe Teiu... Apoi, se întrerupe, şi din nou ea însăşi)*: Şi atunci... în ultima zi?

TEIU: Chiar şi atunci! Nici n-ajunsesem bine acasă şi m-a luat în primire: „Haina cea nouă e pe scaun, îmbrac-o! *(Îşi îmbracă haina cea nouă.)* Cravata, sus în dreapta, pe etajeră. Vezi, nu-ţi strica nodul! *(Îşi pune şi cravata.)* Batista n-o mai căuta; e în buzunarul dinăuntru. *(Verifică, este.)* Şi capul sus, zîmbet larg, azi plecăm să petrecem!..."

INTERPRETA *(ca pentru sine)*: Şi aţi plecat să petreceţi...

TEIU: Am plecat? Am fugit! Am ajuns în staţie cu sufletul la gură; deşi timp ar fi fost berechet, am luat bilete prin faţă — explicînd la toată lumea „unde" şi „de ce" ne grăbim —, am mai aşteptat un sfert de oră pe peron, pentru că trenul, ce să faci, soseşte la ore exacte, apoi alte trei sferturi în picioare, pe coridorul unui vagon supraaglomerat... şi toate astea pentru că inginera Natalia Goran, care locuia tocmai în oraş la blocurile trustului, ne invitase la o mică festivitate! Dar, în sfîrşit, după amiază, la 5,20 *(cu ironie)* am început să petrecem. *(Apoi, odată cu reflectorul care, vizual, îi va întregi replica.)* O masă frumos împodobită, o mulţime de flori şi de sticle cu tot felul de etichete, muzica de rigoare, covoarele strînse, vezi bine, să aibă Petre Teiu unde dansa... şi în mine, numai eu ştiu, o dorinţă, uite aşa, să se termine totul mai repede şi să mă văd odată plecat! *(În limitele aceluiaşi decor descoperit de reflector, cîteva spaţii suplimentare de joc: o măsuţă cu două fotolii, oarecum distanţate de rest, un mic balcon spre exterior, un telefon presupus într-o încăpere alăturată. Invitaţii 8—10 persoane, aşa cum va reieşi de altfel şi din replică.)* Sărbătoritul, după cum îţi închipui, era inginerul Radu Andone. Gazda — Natalia. Noi îi spuneam Nata. Iar în funcţia de capelmaistru, stricîndu-ne tot cheful, tehnicianul acela cu cimentările, Valentin Horia.

HORIA: Îngăduiţi-mi, tovarăşi, să salut prezenţa celor mai apropiaţi colaboratori ai inginerului Radu Andone! *(Toastează.)*

TEIU: Iar colaboratorii, cum ar veni, eram noi: Pandele, care-i tot închidea gura lui Horia şi-l aşeza jos... *(îl şi aşază)*; Cristea care nu băuse la viaţa lui din păhărele din astea cît degetul... *(le arată)* şi nici n-ar fi băut în ziua aceea, să-l tai, că nu degeaba se spune că omul bătrîn are un al şaselea simţ. Şi, în sfîrşit, mai eram eu *(a intrat şi el în cadrul decorului)*, şi mai era Jana, care se tot învîrtea în faţa unei oglinzi *(interpreta intră şi ea în rolul Janei)* şi-i tot explica lui Cristea, săracu' *(Cristea s-a apropiat şi el de oglindă)*, de ce-i mai bine să-ţi lucrezi rochiile la „Arta modei", la Bucureşti, unde, vezi dumneata, aştepţi numai şase săptămîni pînă la prima probă.

JANA: Cum ţi se pare, nea Cristea?

CRISTEA: Cam albă...

JANA: Tovarăşe Cristea!

CRISTEA: Şi scurtă.

JANA: În partea din faţă?

CRISTEA: În partea de jos...

JANA : Ai îmbătrînit, nea Cristea ! Frecţie, reumazol ! Ai rămas în urmă cu moda !

CRISTEA *(explodînd)* : Păi, cred şi eu ! Moda ! Că la modă mă şi gîndeam ! N-am umplut nici prima cisternă cu petrol şi — poftim — noua modă !, petreceri, muzică, dans...

JANA *(ca o reclamaţie)* : Auzi, tovarăşe Teiu !

TEIU *(de departe, sălii)* : Da, auzeam... Şi mă gîndeam şi eu : ce rost are această festivitate ? Am săpat o sondă, e adevărat ! Am ajuns şi la petrol, am cimentat şi coloana... Dar tu, Radu Andone, şi tu, Nata... ba chiar şi tu, Valhoria ! Hai, răspundeţi, cu mîna pe inimă : n-ar fi fost mai potrivit să mai aşteptăm o zi-două, să fi intrat cum se zice în extracţie normală, şi-abia după aceea, poftim, şi festivitatea festivităţilor ?

JANA : Dacă te-ar vedea cineva, ar zice că vorbeşti singur.

TEIU : Greu e pînă te obişnuieşti.

JANA : Şi că te-am adus legat !

TEIU : Ei, nu ! Chiar legat, nu !

JANA : Sau c-ai venit numai aşa... de dragul nu mai ştiu cui.

TEIU : Al rochiei ! Orice rochie se cere înnoită. Sarcină !

JANA : Şi nu puteam decît aici *(anticipînd o anumită animozitate)*, în prezenţa tovarăşei Nata...

TEIU : Nu, la Nata nu mă gîndisem.

JANA : Sau poate îţi închipui *(ceea ce ar întrece măsura)* că mă aflu aici pentru Radu ? !

TEIU : Nici el n-a observat rochia ?

JANA : Că m-oi fi îndrăgostit de descoperirile lui.

TEIU : Oricum, ar fi fost mai frumos să observe.

JANA : ...Dar eu îl cunosc de foarte multă vreme ! L-am avut şi profesor ! Şi aşa, strict din respect...

TEIU : De la „strict“ începe. Ăsta-i sistemul !

JANA : Şi dacă am venit la această sărbătorire e pentru că, ştiinţific vorbind...

TEIU : Cînd e de-acu' „ştiinţific“ — o-ho-ho ! — e grav !

JANA : E pentru prima oară cînd se reuşeşte un foraj rapid.

TEIU : Şi dacă-i şi „prima oară“... Gata ! S-a terminat !

JANA : Eu nu-nţeleg ce vrei mata, Petre Teiu ?

TEIU : Aş fi vrut să nu uiţi că festivitatea aceasta e organizată de Nata, că Nata îl cunoaşte pe Radu ceva mai de mult... că a venit la schelă special pentru Radu... Şi că nu-mi vine a crede să fi organizat toată această petrecere, cînd n-ar fi fost nici momentul, numai de dragul ochilor tăi.

HORIA : Îngăduiţi-i, tovarăşi, prietenului dumneavoastră, Valentin Horia...

CRISTEA : Auzi, mă Pandele, te strigă prietenul ! *(Semn să-i închidă gura).*

HORIA *(eliberîndu-se)* : Îngăduiţi-mi un toast în sănătatea Mariei Andone ! *(Apropiindu-se de Maria Andone, care a intrat şi ea în atmosfera petrecerii.)* Cu regretul imens că fiul dumneavoastră v-a invitat la schelă abia acum, cu ocazia terminării lucrărilor, şi că nu v-am cunoscut mai devreme, îngăduiţi-mi să mă bucur alături de dumneavoastră, să vă felicit !

CRISTEA *(jocul anterior)* : Pandele, felicită-l şi tu !

MARIA *(după ce a ciocnit cu cei mai mulţi, în faţa lui Teiu)* : Dumneata nu ciocneşti ?

TEIU : Pentru bucurie ?

MARIA : Pentru liniştea acestei clipe.

TEIU *(punînd paharul deoparte)* : Nu, în liniştea acestei clipe nu cred !

RADU *(care tocmai s-a apropiat şi a reuşit să audă ultimele replici)* : Nu crezi ? Interesant. *(Uşor ironic.)* Ai putea să ne spui şi de ce ?

TEIU *(surprins şi, poate de aceea, puţin prea grav)* : În urmă cu o singură oră — şi nu mă aşteptam să uiţi chiar atît de curînd — ne mai aflam pe peron. *(Apoi, Mariei, în timp ce un reflector descoperă un colţ de peron.)* Şi Radu, dacă n-ai uitat cumva şi dumneata, tocmai fusese chemat la telefon... *(Revenind cu privirea spre Radu, ajuns între timp lîngă telefon.)* Şi la început — exact ! — ai ezitat să răspunzi... Şi-ţi părea chiar rău că mama dumitale şi cu mine, urmîndu-te *(au intrat şi ei în atmosfera peronului)*, ne-am aşezat pe o bancă *(se şi aşază)* la numai cîţiva paşi...

RADU *(la telefon)* : Nu văd nici un motiv să ne alarmăm chiar dacă presiunea a ajuns la 37 de atmosfere ! E un proces firesc, logic... şi stabilizarea presiunii va interveni cu siguranţă dintr-un moment într-altul. În orice caz, dacă, prin absurd, ar continua să crească, telefonaţi, vă rog, la inginera Natalia Goran, la 11.64. *(A închis telefonul* *și s-a apropiat de Maria Andone.)* Mă suspectezi?

MARIA: De cîte ori nu te văd o perioadă mai lungă, îmi pari totdeauna schimbat.

RADU: Poate că agitația, apropierea sfîrșitului și emoția. *(Și ca s-o împace, conspirativ.)* Emoția serbărilor de sfîrșit de an, amintește-ți...

MARIA: Am totuși impresia că se întîmplă cu tine un lucru ciudat. De ce taci?

RADU: Probabil ca să nu mint.

MARIA: Și cînd te gîndești că pe vremuri îmi plăcea să cred că sînt singura profesoară căreia elevii nu-i puteau ascunde nimic. Ezitau doar cîteva clipe, apoi... Nu vrei să-mi spui?

RADU *(nu fără rezerve)*: Azi urmau să fie extrase primele tone de țiței. Și mai urma — ceea ce ar fi fost esențial — să verific tot ce am făcut pînă azi. Să mă verific!... E amuzant, nu-i așa?

MARIA: Și-n ultima zi?

RADU: În ultima zi... *(Cu ironie.)* A serbării de sfîrșit de an, au apărut presiuni în spatele coloanei de extracție[1]. Dar asta n-ai cum să înțelegi. Cînd am plecat de la sondă, erau 34 de atmosfere. Cînd am vorbit la telefon — 37! De ce zîmbești?

MARIA: Ți s-a părut. Întreabă-l și pe tovarășul Teiu.

TEIU: Și totuși ai zîmbit, am observat și eu.

MARIA: Poate pentru că nu reușesc să înțeleg de ce atîta agitație în jurul unei sonde. Ce înseamnă o sondă? Și dacă o să se piardă o sondă? Nu vor mai exista sonde? *(E gata să rîdă.)*

RADU: Vor exista. Dar sonda asta, sonda cu nr. 243... sînt totuși eu. Omul care a creat-o. Și cîntarul — pentru că în tot și în toate există un cîntar — n-are decît două gradații: ratare și succes.

MARIA: Trebuia să-mi fi spus...

RADU: Nu m-am înstrăinat îndeajuns pentru a-ți comunica liniștit o îndoială.

MARIA: Și nu se mai poate face nimic?

RADU: Ba da: să nu pui întrebări. E o superstiție. Și să așteptăm. E și singura soluție. Coloana-i calculată pentru 100 de atmosfere. Presiunea n-a ajuns decît la 37. N-am nici un motiv să-mi creez singur obsesii... *(Apoi, lui Teiu, grăbind prin aceasta finalul retrospectivei.)* Și în general, nu vreau să-mi amintesc de nici un peron *(peronul se întunecă),* de nici un fel de discuții... *(Și reintrînd simultan în atmosfera festivității.)* Ne aflăm aici, în locuința Nataliei Goran, și lumea — poftim! — petrece, e liniștită, e veselă!

TEIU *(ca și la începutul retrospectivei)*: În liniștea acestei clipe nu cred! *(Și pentru că Radu, ostentativ, a ridicat din nou paharul.)* Și nu crezi nici dumneata... N-are sens! Nu beau!

RADU *(surprins, renunțînd la prima intenție și apropiindu-se de Maria Andone)*: Atunci, în doi! Pentru revedere. Pentru că n-am ciocnit de mult. Și pentru că n-aș fi vrut să-ți faci griji.

MARIA: Dar poate n-ar trebui nici noi, Radule... Poate mai tîrziu...

RADU *(încercînd s-o liniștească)*: Dac-ar fi existat un pericol real, imediat, tovarășul Teiu s-ar fi aflat în această clipă la sondă.

TEIU: Și inginerul Andone, sînt sigur, n-ar fi întîrziat să-l urmeze.

RADU *(agravînd)*: O ipoteză? O sugestie? O prevenire?

TEIU: Mai mult, poate. *(Ridicînd paharul ca pentru un pact mutual.)* O dovadă de încredere.

RADU *(din nou cu ostentație, renunțînd să mai bea)*: Nu! Pentru încredere, pentru... înțelegere, pentru... stimă și pedagogie, refuz! *(Noua intervenție a lui Horia îl va găsi deacum în colțul opus, cît mai departe de Teiu și Maria Andone.)*

HORIA: Tovarăși, îngăduiți-mi... *(Și pentru că nimeni nu-l ia în serios.)* Sau nu! Îngăduiți-mi, vă rog, mai tîrziu!

JANA *(din apropierea lui Radu, mizînd pe surpriză)*: Sînteți prost dispus, nu-i așa?

---

[1] Pentru problematica piesei — pentru evoluția lui Radu Andone, cit și pentru înțelegerea propriu-zisă a dramei — precizarea, riguros tehnică poate, că presiunile ar fi apărut bunăoară în spatele coloanei de ancoraj și nu direct în spatele coloanei de extracție, că limita de rezistență variază de la o sondă la alta etc., n-ar fi servit, credem la nimic. Caietului-program, de altfel venind în sprijinul autorului, i-ar rămine să solicite în mod declarat atenția spectatorului spre înțelegerea procesului apariției presiunilor interioare, *umane*, și nici o clipă asupra procesului tehnic, nu intimplător mult și poate încă insuficient simplificat. Și dacă uneori, să admitem, metafora și simbolurile vor forța exactitatea și preciziunea amănuntului tehnic, primii care vor subscrie la această licență vor fi, cu siguranță, adevărații specialiști în petrol.

RADU *(neconvins) :* A, nu... O impresie...

JANA : Mi-am dat seama din felul cum v-ați așezat aici, în fotoliu.

RADU : M-am așezat, cred, normal.

JANA : Vă înșelați. *(Apoi, ca o dovadă.)* La facultate cel puțin, mi se dusese vestea, era suficient să vă văd apropiindu-vă de catedră, ca să-mi pot da seama de tot. Și cum vă merge cu sănătatea, cu lucrarea... și dacă aveți vreun motiv de îngrijorare...

RADU *(preluînd) :* Iar la limită... tot ce gîndesc, ce mă frămîntă, ce simt...

JANA *(dezarmant) :* Da. Totul.

RADU : Atunci, și-n clipa aceasta... Putem verifica !

JANA : În clipa aceasta, încercați să fiți ironic... sobru... distant *(cu părere de rău)* și, pe cît se poate, să găsiți un pretext pentru a schimba subiectul discuției.

RADU : A, nu... deloc ! *(Încercînd s-o dezmintă și implicit confirmînd.)* Mă gîndeam doar că nu v-am văzut de mult.

JANA : Nici eu... Încă din primul semestru.

RADU *(conversație de salon) :* În vacanță ?

JANA : Da, ultima vacanță.

RADU : Și peste cîteva luni...

JANA *(preluînd) :* Cu diploma în buzunar, cu trei stampile și „cu distincție"...

RADU : Mi se pare c-ați susținut ceva legat de foraj.

JANA : Noi metode de intervenție. *(Apoi, nemairezistînd „conversației" și izbucnind într-un hohot de rîs.)* M-ați făcut să rîd.

RADU : Dar n-am spus nimic...

JANA : Tocmai pentru asta. Dumneavoastră îmi vorbeați de intervenții, iar eu mă gîndeam ce amuzant ar fi să mă invitați la dans : profesorul cu fosta lui studentă...

RADU *(ridicîndu-se și invitînd-o) :* Sînteți invitată.

NATA *(ca din pămînt lîngă ei) :* Și tocmai în momentul în care Radu Andone se pregătea să se încline în fața partenerei, soarta — în persoana inginerei Natalia Goran — interveni între ei. *(Apoi, Janei.)* Ți-l răpesc ! Și ca să nu intrăm în conflict, cu aprobarea și sub privirea încurajatoare a familiei.

MARIA *(amuzată de scenă) :* Nu te-ai schimbat deloc, Nata !

NATA *(la brațul lui Radu) :* Toată arta e să nu se observe schimbările.

MARIA : Și așa cum te știam dintotdeauna : spirituală, cu surîsul pe buze.

NATA : O femeie care surîde e de două ori mai tînără.

MARIA : Categorică, fără ezitări.

NATA : Ezitările sînt specialitatea bărbaților.

MARIA : Și, tot ca de obicei, rea.

NATA : A fost visul meu... Dar n-am avut înclinații, talent.

MARIA : O fată atît de capabilă...

NATA : Inutil, talentul e nativ.

HORIA : Tovarăși, îngăduiți-mi să ridic un pahar în cinstea Nataliei Goran !

CRISTEA *(în șoaptă) :* Ce faci, Pandele ?

PANDELE *(cu referire la Horia) :* S-a calculat ! La următorul e sub masă !

HORIA *(continuînd toastul) :* Dar nu în cinstea gazdei atît de primitoare, închin. Și nici a inginerei, atît de capabile... presupun, ci a femeii, a simplei Nata *(și întorcîndu-se spre ea)*, da, Nata... pentru că tu, Nata... *(celorlalți)* și cînd spun „tu", mă gîndesc la eternul și neînlocuibilul „tu", cel de-al doilea personaj al existenței umane, nelipsit în casă, pe stradă, în familie sau... în afara familiei, dar în esență, „tu, Nata", femeia care iubește și nu poate avea altă menire. Să bem, tovarăși ! *(Începe primul să aplaude.)*

MARIA *(lui Teiu, observînd că nici nu s-a atins de pahar) :* În locul dumitale, cel puțin aș fi aplaudat.

TEIU : Au aplaudat alții și pentru mine. *(Și vizîndu-l direct pe Radu, a cărui reacție a urmărit-o tot timpul toastului.)* Și fără nici un fel de rezerve. Din toată inima !

RADU *(nerezistînd) :* Am impresia că am început să mă bucur *(umplîndu-și un nou pahar)* de o prea mare atenție...

TEIU *(nu fără aluzie) :* Nu era nevoie să-l umpli... Paharul de alături e tot al dumitale. De la toastul anterior.

RADU : Și în general, beau cît îmi place, aplaud cît vreau, iar în problema relațiilor mele cu Nata, pentru că aici voiai să ajungi...

TEIU *(anticipînd) :* Preferi să ți se spună ceea ce îți convine.

RADU : Îmi convine absolut tot !

TEIU : În urmă cu o jumătate de oră, în tren, păreai mai puțin convins.

RADU *(minimalizînd) :* Să presupunem...

TEIU : Numai că, spre deosebire de mine, dumneata... uiți mult mai ușor.

RADU : În privința Natei, n-am uitat niciodată nimic.

TEIU : Atunci e și mai grav : te minți !

RADU *(infirmînd)* : O cunosc de peste zece ani !

TEIU : Așa cum a „cunoscut-o" probabil și mama dumitale...

MARIA *(regretînd c-a fost amestecată)* : Tovarășe Teiu !

TEIU *(surprins)* : Sau poate ai uitat și dumneata că, în urmă cu o jumătate de oră, aflîndu-ne pe același coridor al vagonului și la aceeași fereastră, aveai cu totul altă părere... Să vă reamintesc atunci... Ar fi păcat să nu vă reamintesc.

(Într-un alt colț al scenei se luminează coridorul unui vagon de cale ferată. Muzica, jocul luminilor etc. accentuează senzația de mișcare a trenului.)

NATA *(în tren)* : Peste 20 de minute, în Vălureni. Peste alte 10, în jurul unei mese frumos ornate...

RADU *(de la aceeași fereastră a vagonului)* : Și, în sfîrșit, va începe.

NATA : În sfîrșit, se va termina.

RADU *(surprins)* : Aveam impresia că apropierea festivității...

NATA : Abia o aștept ! Dar nu festivitatea. Nu mă înțelege greșit !

RADU : Atunci ?

NATA : Clipa ! Singura clipă în care inginerul Radu Andone nu-i nici prea absent, nici foarte preocupat...

RADU : Și există ?

NATA : Da. Atunci cînd termini un calcul, un proiect, un studiu, și n-ai început următorul.

RADU : Mă și imaginez : plicticos, susceptibil...

NATA : Îngrozitor ! Și ceea ce-i mai grav : tandru, declarativ ! *(Imitîndu-l.)* „Nata, dacă te gîndești bine, viața noastră e ciudată...".

RADU *(prins)* : Și-ntr-adevăr e ciudată.

NATA : „Și familia, din moment ce există atîtea familii, iar noi ne cunoaștem de atîția ani și ne vedem în fiecare zi..." Mă urmărești ?

RADU : Nu.

NATA : Te gîndești la creșterea presiunii ?

RADU : Sper să se fi oprit la 37.

NATA : Ei, vezi, tocmai acesta-i meritul acelei clipe ! Nu mai există nici un fel de sonde, presiuni, și devii lucid, domestic, dispus chiar, la limită, să mă ceri în căsătorie.

RADU : Nu pot înțelege de ce n-ai amînat festivitatea !

NATA *(imputare și alint)* : Deci, nu mă ceri...

RADU : Nata !

NATA : Nu, acum e prea tîrziu ! Cererea se respinge ! *(Și „parafînd".)* Nu ! Nu ! Nu !

RADU *(prins totuși de joc)* : Obișnuitul „nu".

NATA : Și totuși, a fost o zi. Acum vreo doi sau trei ani. Tu îți apărai, dacă nu mă-nșel, disertația și trebuia să urci undeva sus, la un fel de tribună...

RADU : Mi-amintesc. *(Și ca din amintire.)* „Dezmințind teoriile unanim acceptate privind imposibilitatea forajului rapid în formațiunile de tărie medie, marne și argile..."

NATA *(întrerupîndu-l)* : Și la un moment dat, nu te-am mai auzit. Îți vedeam doar mișcările, gesturile, ca printr-o perdea de lumină. Și mă gîndeam că, în clipa în care vor începe aplauzele, noi vom fugi din sală — și nu știam unde vom fugi — și că, pe neașteptate, pentru prima oară, fără nici o introducere, mă vei întreba... *(Un șuierat prelung de locomotivă.)*

RADU : Și atunci ai spus : „Nu".

NATA : Pentru că și atunci, în ultima clipă, ai fost ridicol, penibil...

RADU : Dar ai auzit foarte bine, Nata ! S-au ridicat absolut toți împotriva caracterului pur teoretic al lucrărilor mele.

NATA *(ironică)* : Și tu ai promis, firește, că viitoarea ta lucrare va fi concretizarea... și aplicarea... și descoperirea practică... și așa mai departe !

RADU : Dar era datoria mea, înțelege !

NATA : Dacă ai fi știut, dimpotrivă, să surîzi și să-i sfidezi, dacă ai fi fost puternic și ai fi fost tu însuți, aș fi fost a ta !

RADU *(nedreptățit și într-un fel disperat)* : Nata !

NATA : Și a mai fost o zi, acum un an, mi se pare, pe la sfîrșitul lui septembrie, cînd ai descoperit acest nou sistem de foraj.

RADU *(naiv)* : Și am venit în aceeași seară la tine să-ți spun...

NATA : Nu ! Nu atunci ! Cîteva săptămîni mai tîrziu, pe peron. Și cînd din nou, penibil... ridicol... parcă te aud !

RADU *(tot ca din amintire)* : „Fii liniștită, Nata ! Vom avea asigurate toate condițiile. Firește, la început un confort limitat..."

NATA: Acceptai să schimbi laboratoarele și bibliotecile institutelor bucureștene pe mirajul unei schele!

RADU *(explicîndu-se, parcă)*: Dar au venit la mine, Nata! Au insistat! Nu puteam să-i refuz!

NATA: Dac-ai fi rupt în clipa aceea biletele și mi-ai fi spus: „Nu, Nata! N-are sens! Rămînem aici!" *(un nou șuierat de locomotivă)*, aș fi fost a ta![1]

RADU *(nestăpînit)*: Dar am venit! Am forat. Am realizat un record. Ai organizat o festivitate!

NATA: Aștept clipa.

RADU: Încetează!

NATA: Aștept să devii lucid. Festivitatea nu înseamnă nimic.

RADU: Atunci, de ce ai organizat-o?

NATA: Pentru ca să-ți ofer prilejul unei sărbătoriri. *(Ironică.)* În prezența unor iluștri brigadieri, șefi de echipă și alte mari personalități. Pentru ca să-ți amintești că nu ești făcut să trăiești la capătul pămîntului! Și că-i stupid să perseverezi în a fi un umil ingineraș de teren, atunci cînd ar putea exista un „mai bine", „mai sus".

RADU: Dar înțelege-mă, Nata!

NATA: Dacă mi-ai fi răspuns: diseară, după terminarea festivității, plecăm... aș fi fost a ta!

RADU *(disperat, poate, că o pierde)*: Nata! *(Un șuierat prelung de locomotivă; la o altă fereastră a aceluiași vagon: Maria Andone și Teiu.)*

MARIA: Eu nu văd bine fără ochelari. Cine-i alături de Radu? Cu cine vorbește?

TEIU *(nu fără subtext)*: Cu Nata...

MARIA: Dar nu se poate! Nici nu seamănă! *(Într-adevăr, Nata are cu totul altă coafură: părul strîns, sau, dimpotrivă, lăsat lung.)*[2] Nataaa!

NATA *(apropiindu-se de ea)*: Te ascult, Maria Andone.

MARIA: Aproape să nu te recunosc.

NATA *(revenind la vechea coafură)*: Lăsat lung, părul îmi alungește fața.

MARIA: Și totuși, acum o oră, pe peron...

NATA *(schimbîndu-și și felul de a vorbi)*: O oră în viața unei femei poate fi decisivă.

MARIA: Zîmbeai cu totul altfel.

NATA: Asortat cu coafura.

MARIA: Parcă ați fi două Nate!

NATA: Ai ghicit! Sîntem chiar două. Două surori.

MARIA *(pentru că discuția a căpătat tonul unei glume)*: Acum ești din nou Nata, cea pe care o cunosc.

NATA: Cea de-a doua o să încerce să nu vă mai deranjeze.

MARIA: Confuziile sînt de obicei amuzante.

NATA: Cele grave — Radu ar putea să ne confirme — sînt tragice.

RADU *(dinafara momentului, solicitînd întreruperea retrospectivei)*: Dar nu înțeleg!...

NATA *(în timp ce trenul reintră în întuneric)*: Se întîmplă uneori să întîlnești un om, să-ți faci visuri și să constați că te-ai înșelat. Cele două Nate se retrag.

RADU *(pe tonul anterior, de data aceasta însă lui Teiu, în locuința Natei)*: Nu! Pe dumneata nu te înțeleg! De ce-ai ținut să-mi reamintești toată această discuție?

TEIU: Pentru că există o singură Nata și-i stupid să te minți! Pentru că dumneata cunoști adevăratul mobil al acestei festivități. Și pentru că există discuții care ar trebui să te cutremure!

HORIA: Tovarăși, îngăduiți-mi să ridic un pahar în cinstea eminentului specialist Radu Andone, care într-un termen record de numai 53 de zile... *(Aplauze, muzică și respectata tradiție a ciocnirii paharelor cu sărbătoritul, care, pentru a salva aparențele, încearcă să pară bine dispus.)*

RADU *(Janei, ultima care s-a apropiat de el)*: Vă mulțumesc!

JANA: Numai că n-aș vrea să bem nici pentru eminență și nici pentru recorduri.

RADU: Mă faci curios...

JANA: N-o să rîdeți?

RADU: Promit.

JANA: Pentru prima frază cu care v-ați început cursul în anul III. *(Insistînd.)* Amintiți-vă...

RADU: N-am pic de memorie.

JANA *(citîndu-l)*: „Vă doresc cumplita și nobila pasiune — pe vremuri îi spuneam splendida nebunie — de a studia forajul la forma epuizantă, de neînțeles în afară, și de a căuta soluții și sisteme noi, chiar și acolo unde, în mod logic, n-ar mai părea să fie "

---

[1] Păstrarea sau renunțarea la momentul plecării spre schelă — deci ultimele opt replici — la aprecierea regiei.

[2] Ar fi de dorit, poate, păstrarea de-a lungul întregii piese, a acestei sublinieri, am spune, „flagrant vizibile", a tuturor trecerilor de la Nata — cochetă, spirituală, afectuoasă, la Nata — sobră, lucidă, interesată. Firește, fără ostentație.

RADU : Mi se pare că stăteai în rîndul I, chiar lîngă margine... *(Își apropie paharul ca pentru a ciocni.)*

JANA *(întîrziind)* : Și pentru încă ceva : pentru confidența de la sfîrșit.

RADU *(mirat)* : A fost și o confidență ? Sînt pierdut.

JANA *(citînd)* : „Iertați-mi forma puțin discursivă și lirismul expunerii..."

RADU : A, da... *(Amintindu-și.)* „La vîrsta dumneavoastră am fost și eu îndrăgostit de această idee a navigației în adîncurile straturilor meoțiene și sarmațiene... care se numește foraj. Am fost și — de ce să ascund ? — am rămas."

JANA : Să bem pentru acești mari îndrăgostiți.

RADU : Și pentru tăria — pentru că mai există un secret — pentru tăria de a-ți repeta cu înverșunare, ani la rînd, „eu pot, eu vreau, eu trebuie". Și, cum ar fi adăugat Nata : „împotriva oricui și a orice !"

JANA : Dar asta-i... o glumă ! Nici dumneata nu crezi... *(Și pentru că simte că nu e o glumă.)* Nu ! Pentru asta nu beau !

(În același moment se aude sunînd telefonul. Radu, urmat în fugă de Cristea și mai apoi de Jana, se retrage în „colțul telefonului".)

RADU : Alo !... Da !... Andone la telefon. Nu se aude ! Cît ați spus ? 41 de atmosfere ? La ce oră ? Mai tare, vă rog ! Ce importanță are că mă auziți dumneavoastră acolo, dacă nu vă aud eu aici ! Mă interesează tendința ! Dacă e în creștere... Nu ! N-aud ! *(Lui Cristea)* Nu se aude nimic !

CRISTEA : S-o trimită pe Floricel ! Au cursă la 7 !

RADU *(la telefon)* : Înregistrați, vă rog, presiunea exactă la ora 7 și trimiteți un buletin cu prima cursă ! Să vină Floricel, bine ! Ne găsește la inginera Goran ! Cu prima cursă ! *(Apoi, lui Cristea.)* 41 !... La 5 !

CRISTEA *(scoțîndu-și ceasul)* : Cinci și jumătate...

RADU : Crezi că a mai crescut ?

CRISTEA : Cine știe...

RADU : Mult ?

CRISTEA : 47—50...

RADU *(exasperat)* : Și ești calm !

JANA *(nesesizînd, cu admirație)* : Cel mai calm om din lume.

RADU *(pe același ton)* : Și spui 50, de parc-ai spune...

CRISTEA *(sec)* : 50... Așa spun eu !

RADU : Și ți-e indiferent ! Din partea dumitale, să urce la 70, la 100 !

JANA *(surprinsă)* : Cristea ? Indiferent ? Dar nu-l cunoașteți !

CRISTEA : Tu nu te băga, Mincule !

JANA : Dacă i-ar fi fost indiferent, nu i-ar fi cerut lui Teiu să dubleze echipa de supraveghere a sondei.

CRISTEA : Mincule !

RADU : Pe mine nu mă interesează echipa ! La cît a ajuns ?

JANA *(mai mult lui Cristea)* : Iar dumneata ai putea să-i răspunzi că important nu-i la cît a ajuns...

RADU *(ironic)* : Nici nu mă îndoiesc ! Important e „de ce" !

CRISTEA *(Janei)* : Vezi ? Știe și el !

RADU : Și mai ales, de ce n-am știut s-o prevenim ? Și de ce tocmai acum ? Și în continuare, încă o mie de alte „de ce"-uri. *(Spre Cristea)* Exagerez ?

CRISTEA : Puțin. Primele două ar ajunge.

RADU : Și dacă vom ști „de ce", să admitem, va înceta pericolul ? Nu va mai crește presiunea ?

CRISTEA : Oricum, e altceva. Ești mai liniștit. *(E mai liniștit.)* Te așezi... *(Se așază.)* Mai întrebi pe unu', pe altu'...

RADU : Ți s-a întîmplat vreodată și dumitale ?

CRISTEA : Da' cum ? !

JANA : Cunosc și eu vreo cîteva cazuri. Chiar și în lucrarea de stat...

CRISTEA *(supărat că se amestecă)* : Mă băiatule, mă !

RADU *(lui Cristea)* : Și cum s-a terminat ?

CRISTEA : Prima oară ?

RADU : Prima.

CRISTEA *(oferindu-i tabachera)* : Fumezi ?

RADU : Nu, mulțumesc ! *(Neatent însă, a luat o țigară.)*

CRISTEA : Eu, tot de atunci, de la prima, am început să fumez.

(Maria Andone, care a urmărit ultima parte a discuției, s-a apropiat de Teiu, așezat într-unul din cele două fotolii — spațiu de joc oarecum delimitat.)

MARIA : Tovarășe Teiu, nu te superi, aș fi vrut să ne certăm.

TEIU : Oricînd. *(Mai mult chiar.)* Cu plăcere !

MARIA : E vorba însă de Radu...

TEIU : Cu atît mai mult !

MARIA : Dar să ne certăm serios, dacă vrei.

TEIU *(pe viață și pe moarte)* : Ne și batem !

MARIA *(mai grav decît ar fi vrut)*: Dumneata porți vina de a-l fi adus aici.

TEIU : Partea a doua a vinei.

MARIA : Partea a doua ? Cum, partea a doua ?

TEIU : Vina de a-l fi adus atît de tîrziu.

MARIA : Dar dumneata l-ai convins. Amintește-ți. În seara în care ai venit prima oară...

TEIU *(vag)* : I-am arătat o hartă geologică, un memoriu tehnic, cîteva probe. *(Apoi, cu un regret tardiv.)* L-am convins prea ușor.

MARIA : Tovarășe Teiu !

TEIU : Și asta n-ar fi nimic, dar nu m-am întrebat niciodată pentru ce a venit, ce l-a adus la noi ?

MARIA : S-ar putea explica...

TEIU *(ca cerîndu-i confirmarea)* : Dorința de afirmare ? Cîntarul cu două gradații ? Sau poate această festivitate, teoriile Natei ?

MARIA : Începe să-mi pară rău că l-am lăsat să vină.

TEIU *(cu o ironie care va crește continuu)* : Ei, da ! A fost o lipsă... L-ai lăsat mult prea liber... Nelegat...

MARIA : Iar fratele meu parc-ar fi știut... Mi-a spus-o de zeci de ori : „Oprește-l, e spre binele lui !"

TEIU : Firește... Să nu-și riște cariera, situația... *(Apoi lui Radu care s-a apropiat de ei.)* Unchiul dumitale, hotărît începe să-mi placă !

MARIA : El l-a crescut pe Radu.

TEIU : Asta îmi place mai puțin.

MARIA : Era maior de aviație...

TEIU *(cu subtext)* : Ei, da, maiori... și maiori...

MARIA : Și toți cunoscuții noștri au fost de părere că educația pe care ar fi putut să i-o dea fratele meu...

TEIU *(continuînd)* : Și mai ales ambiția, dorința de a parveni, de a face carieră...

RADU : Sînt din nou acuzat ?

TEIU : Nu, deloc. Mama dumitale încearcă doar, preventiv, să te apere.

MARIA *(cu marea sinceritate a naivității)* : Eu îl vedeam pe Radu la cîțiva ani o dată...

TEIU : E și asta o vină. L-ai văzut mult prea rar.

MARIA : Eu eram profesoară. Îl chemam la fiecare serbare de sfîrșit de an...

TEIU : Și ai mai avea, poate, și vina de a-l fi chemat numai la serbări.

MARIA : Și de fiecare dată, mi-amintesc, după ce se-mpărțeau premiile... Te plictisește ?

TEIU : Dimpotrivă. Rămăsesem la premii...

RADU : De fiecare dată, bătrîna profesoară de muzică Maria Andone, care visase și ea în tinerețe să ajungă o mare solistă, se așeza la pian și cînta.

TEIU : Și aviația ? Maiorul ? Suporta și el muzica ?

MARIA : El îmi spunea totdeauna : „Tu n-ai reușit în viață, Maria, pentru că ai fost prea cinstită, pentru că ai avut prea multe principii și n-ai îndrăznit să calci totul în picioare !"

RADU : Și avea perfectă dreptate ! N-ai îndrăznit ! Niciodată !

(Se sting toate luminile, Teiu apropiindu-se de rampă.)

TEIU *(repetînd)* : „Avea perfectă dreptate..." „Să calci totul în picioare"... Da, începe să-mi fie teamă, Maria Andone.

INTERPRETA JANEI *(ca și cum ar fi ascultat pînă acum povestirea lui Teiu)* : Dar asta ar însemna, Petre Teiu, că dumneata presimțeai încă de atunci...

TEIU : Știu eu ? În momentul acela nu exista încă un motiv real de alarmă. Presiunea abia trecuse de 40, primele măsuri de siguranță fuseseră luate și, totuși, ce-i drept, mă întrebam ce-o să se întîmple dacă presiunea va crește. Puteam fi sigur de limita de 100 de atmosfere ? Și dacă nu, înțelegînd că n-ar putea rezista pînă la 100, va accepta oare Radu Andone o intervenție pe parcurs, preventivă, și la limită, omorîrea sondei ? N-o va considera drept un eșec personal ? Cum va reacționa ?

(Se luminează pentru cîteva clipe peronul.)

RADU *(ca și atunci, în timpul primei retrospective)* : Sonda aceasta, sonda cu numărul 243... sînt eu, creatorul ei ! Și cîntarul, pentru că în tot și în toate există un cîntar, are numai două gradații : ratare și succes.

(Peronul dispare, rămînînd din nou doar Teiu și interpreta Janei.)

TEIU : Sau dimpotrivă... Ar fi preferat, în numele unei așa-zise afirmări, să amîne intervenția pînă în ultima clipă ?

INTERPRETA *(speriată)* : Dar neexistînd o limită sigură, ar fi însemnat să riște sonda și zăcămîntul... Poate chiar și viețile unor oameni... Ar fi însemnat să accepte riscul erupției !

TEIU : Nu, la erupție nu s-ar fi ajuns. Eram acolo pentru a o preveni și, îndată ce ar fi existat un simptom eruptiv, n-am mai fi amînat intervenția. Ar fi însemnat însă altceva...

INTERPRETA : Nu-mi spui ?

TEIU : Ar fi însemnat că nu l-am înțeles îndeajuns pe Radu Andone, că n-am intervenit la timp, că n-am forat suficient de adînc...

INTERPRETA : Și Jana ?

TEIU : Se întristase și Jana.

(Se luminează din nou locuința Nataliei.)

HORIA : Tovarăși, îngăduiți-mi... *(Dar pentru că nu-l ia nimeni în seamă, își îngăduie singur să mai golească un pahar ; apoi, ca la o descoperire.)* Vals !

JANA *(lui Teiu)* : Hai să dansăm !

TEIU : Hai !

JANA *(după o singură piruetă)* : Dar dumneata n-ai chef...

TEIU : N-am !

JANA : Atunci, hai pe balcon, la Pandele...

TEIU *(întîrziind o clipă cu privirea asupra balconului abia luminat și simulînd un regret)* : Nu pot ! Îmi face semn Cristea... Cică, mi s-ar fi dus tinerețea, auzi, și nu mai sînt receptiv la romanțe.

(Se luminează balconul. Cu nelipsita-i muzicuță, aplecat peste balustradă, Pandele Manu. Și pentru că se știe singur — prezența Janei va fi pentru el o surpriză —, renunță la muzicuță și reia aceeași melodie, ca pentru sine, cu cuvinte.)

PANDELE *(cîntînd)* : „Ce s-ar face fetele de n-ar fi iubirile..."

JANA : Pandele !

PANDELE : Cînt.

JANA : Am făcut o descoperire, Pandele.

PANDELE : Mare ?

JANA : Foarte mare.

PANDELE : Secretă ?

JANA : Foarte secretă.

PANDELE *(impunîndu-și discreție și reîncepînd să cînte)* : „Ce s-ar face fetele de n-ar fi iubirile..."

JANA : În cîntecul ăsta, Pandele, nu-i vorba numai de ceea ce se înțelege de obicei prin iubire.

PANDELE : Asta-i descoperirea ?

JANA : E vorba de toate iubirile !

PANDELE : Nu vorbi !

JANA : Și de-o iubire... așa... *(unește printr-un gest tot ce s-ar putea afla în fața ei : și case, și oameni, și cer)*... o iubire pentru tot, înțelegi ?

PANDELE *(reluînd melodia)* : „Ce s-ar face fetele de n-ar fi... *(se întrerupe și nuanțează în noua accepție* «iubirile» ?"

JANA : Vezi ?

PANDELE : „Ar muri ca frunzele, toamna cînd cad brumele..." Văd !

JANA : Nu mai cînta.

PANDELE : Nu mai cînt.

JANA : Și povestește-mi ceva. Așa, despre tine, ce-ai mai făcut ? La ce te-ai mai gîndit ?

PANDELE : Cu dragoste ?

JANA : Fără !

PANDELE *(voit plicticos)* : „A fost odată ca niciodată o sondă. Se terminase forajul, se cimentase coloana..."

JANA *(preluînd)* : „Și-n ultima zi au început să apară presiuni..." Asta am mai auzit-o !

PANDELE : Dacă ai vrut „fără"...

JANA : Fără, dar nu deloc !

PANDELE *(o altă poveste)* : „Acum vreo cîțiva ani, care va să zică..."

JANA : Vreau o poveste mai nouă.

PANDELE : „...sau poate numai acum cîteva luni, sau cîteva zile, m-am îndrăgostit de-o fată".

JANA : „Mai frumoasă decît toate fetele."

PANDELE *(după ce o privește cu atenție ca pentru a se convinge)* : Frumoasă — frumoasă... dar nici cea mai frumoasă ! *(Radical.)* Să nu exagerăm !

JANA : Ba cea mai frumoasă, Pandele ! Cînd iubești, e totdeauna „cea mai"... *(Și ea radicală.)* Din oficiu.

PANDELE *(ca neavînd încotro)* : Bineee... „M-am îndrăgostit de cea mai frumoasă !"

JANA *(simplu, ca un adevăr oarecare)* : Și ea nu te iubea...

PANDELE : Nu mă iubea ? Adică, știi tu sigur că nu mă iubea ?

JANA : Unde-ai mai pomenit tu, Pandele, o poveste în care să se iubească amîndoi de la bun început? S-ar termina prea repede.

PANDELE *(resemnat)* : „Și ea nu mă iubea..." *(Revoltat.)* Dar și așa, vezi, cînd nu se iubesc, tot repede se termină.

JANA *(ca o soluție)* : Trebuia s-o fi „mințit" și tu că-i aduci luna și stelele.

PANDELE *(a privit cerul îndelung, cu părere de rău)* : Nici că s-ar fi putut, că era cer fără lună !

JANA : Înseamnă că i-o adusese altcineva mai înainte...

(Pe ultima replică, apare lîngă ei Valentin Horia, arătînd așa cum poate să arate un om după 5—6 pahare de băutură.)

HORIA : Tovarăși ! Salvați-mă ! Dați-mi o idee de toast !

PANDELE *(amuzat) :* Cu dragoste ?

HORIA : Depășit ! Rîde lumea !

PANDELE : Ca să vezi... *(Janei)* Contradescoperire !

HORIA *(cu importanța omului amețit) :* Și aceasta, pentru că dragostea, ca și petrolul, e un zăcămînt limitat. Se prospectează, se extrage și, într-o bună zi, gata ! Rămîn amintirile !

JANA : Păcat !

HORIA : E o lege a firii.

JANA : Păcat că în urma ta nu va rămîne nimic.

HORIA : Prezentul contează.

JANA : Și tu ești totdeauna absent, Horia !

HORIA *(voit tandru, afectuos) :* Cît de sincer mă compătimești...

JANA : Poate prea sincer.

HORIA : În urmă cu 25 de ani aș fi făcut pentru dumneata marea și, evident, singura pasiune. Apropo, se spune că prin geriatrie... *(Transfigurat.)* Tovarăși, am găsit ! Să bem pentru geriatrie ! H_3 ! *(Muzică, aplauze, clinchet de pahare și, inerent, o anumită interferență a dialogurilor : Maria Andone, Radu și Teiu, într-o parte a scenei ; Horia și Nata, în cealaltă).*

RADU : Primul toast pe care n-o să-l refuze nici Teiu.

NATA *(mai mult decît autoritară) :* Horia !

MARIA *(strict lui Teiu, ca la un consiliu intim) :* Într-adevăr ? Ești de părere să bem ?

NATA *(lui Horia, luîndu-i paharul din mînă) :* Ești la al zecelea, Horia !

TEIU *(Mariei) :* Ispita e mare...

HORIA *(nedreptățit) :* H_3 e o victorie a științei !

RADU *(pregătindu-se să ciocnească cu Maria și Teiu) :*... Să întinerim, atunci !

MARIA *(corectiv realist) :* ...Să rămînem așa cum sîntem !

TEIU *(completînd și el urarea, mai mult lui Radu) :* Să nu îmbătrînim peste noapte !

NATA *(din nou lui Horia) :* Și ar fi cazul, Horia, să nu mai uiți nici o clipă unde te afli !

HORIA : Să nu uit ? *(Luîndu-și un nou pahar.)* Atunci, să bem, tovarăși, pentru ca să nu uităm... și să ținem minte mereu... *(Și pentru că a uitat de-acum ideea.)*... Și să ne amintim totdeauna... și să nu ne înșele niciodată memoria... Și ce mai încolo și-ncoace : trăiască memoria !

TEIU *(în continuarea aceleiași urări) :* Iar pentru memorie, cu atît mai mult ! Aici ai nimerit-o, Valhoria !

RADU *(amuzat totuși) :* S-a amețit complet ! Tot timpul rîde, ar bea... *(Apoi ca invitîndu-l să se apropie.)* Tovarășe Horia !

TEIU : Nu-l striga ! *(Și pentru că Radu pare surprins.)* Maria Andone ar fi preferat să nu-l strigi...

RADU *(neînțelegînd încă) :* Un pahar în plus, unu' în minus... Ce importanță mai are ! Tovarășe Horia !

TEIU : ...Și să-l eviți...

RADU : Dar e absurd ! Îl cunosc foarte bine !

TEIU : ...Și, eventual, să-i acorzi mai puțină încredere...

RADU : Ne aflăm totuși la aceeași masă !... Serbăm același eveniment !

TEIU : ...Și ți-ar mai fi putut dovedi că nici nu-l cunoști, că nu serbează nimic. *(Apoi, ca cerîndu-i confirmarea.)* Te rog, Maria Andone, convinge-l !

MARIA : Dar nu știu... Cum să-l conving ? Și de ce tocmai eu ? Cu ce drept ?

TEIU : Să zicem... cu dreptul memoriei.

MARIA : Dumneata mă sperii !

TEIU : Dumneata, nu mai puțin ! Și asta pentru că nu pot crede că acest glasvand, bunăoară *(îl întredeschide)*... să nu-ți amintească nimic. *(Invitînd-o să treacă de partea cealaltă.)* N-ai mai fost în această încăpere ? Ori, poate crezi că discuția la care, fără voia noastră, am fost martori nu l-ar putea interesa pe Radu Andone ?

RADU : Care discuție ? Ați venit odată cu mine... Nici n-ați avut cînd.

MARIA : Ba da... La sosire ! Cînd Nata și Horia mai făceau încă ultimele pregătiri.

TEIU : Exact ! Cînd luminile nu fuseseră încă aprinse *(încăperea principală a festivității trece în întuneric)*, cînd masa nu fusese încă ornată, și cînd noi, primii veniți, se pare, am fost rugați să ne retragem puțin... și ne-am retras aici.

(Un reflector descoperă din nou încăperea principală, de data aceasta fără invitați ; semiîntuneric, liniște, senzație de gol ; Nata și Horia fac ultimele

pregătiri — pe tot parcursul scenei vor orna masa cu flori, sticle de băutură etc.)

NATA : Încep să nu te mai recunosc, Horia ! Sprinten, vioi, tinerel !

HORIA *(cu totul altfel decît pînă acum : lucid și cinic) :* Apropierea festivităților mă reconfortează.

NATA : Oricare ar fi, oriunde ?

HORIA : Invitat să fiu... Dacă-s invitat, închid ochii.

NATA : E o filozofie...

HORIA : E o experiență de viață.

NATA *(pentru că Horia își umple un pahar) :* Bei cam mult !

HORIA : Nu-s invitat prea des...

NATA : Și dacă presiunea ar continua să crească ?

HORIA : Să crească lent.

NATA : Nu văd deosebirea.

HORIA : Șase toasturi să prind și pe urmă... potopul.

NATA : S-ar putea ca Teiu să fie de altă părere...

HORIA : Îl privește ! Libertatea opiniei !

NATA : Ești cinic....

HORIA : În afara producției.

NATA : Și izbucnirile astea naive, de dușman declarat, nu se mai poartă, Valhoria. S-au demodat.

HORIA : Croiala clasică, madam...

NATA : Stofa rămîne veche !

HORIA : Cu alte cuvinte : „S-a sfîrșit cu tine, Horia !“

NATA : Cu aceleași...

HORIA : Și nu mai sînt bun de nimic?

NATA : La cimentări... în producție... controlat zi de zi...

HORIA : Și în viață ?

NATA : Depinde...

HORIA : De mine ?

NATA : De felul cum vei răspunde la următoarele trei întrebări : Cînd pleacă trenul spre București ?

HORIA : La 0,40. Noaptea.

NATA : Și bilete ?

HORIA : Pînă în ultima clipă.

NATA : Și presupunînd că aș cumpăra două bilete, al doilea fiind pentru Radu, cunoști vreo metodă ca să-l determin să plece ?

HORIA : Constrîns ?

NATA : De bună voie.

HORIA : Compromis ?

NATA : Dimpotrivă.

HORIA : Rechemat ?

NATA : E stupid.

HORIA : Implicat în... ?

NATA : Fără implicații.

HORIA : Cu dosar ?

NATA : Fără dosare.

HORIA : Pe vremea mea...

NATA *(ca la capătul unei demonstrații) :* Vezi, asta e, Valhoria ! Vremea ta a trecut. Secolul XX — a doua jumătate — preferă beția de idei, virusul psihologic și sentimentul complex — sumă de sentimente...

HORIA *(naiv) :* Și Radu Andone ?

NATA : În ultimă instanță, un bărbat ca toți bărbații, și un creator ca toți creatorii.

HORIA : Intriga, însă...

NATA : Fără intrigă ! Sînt alături de el, caut să-l înțeleg și-i vreau binele. Sincer. Îl iubesc.

HORIA : Și cine-ți dă siguranța... ?

NATA *(întrerupîndu-l) :* Mă iubește și, ceea ce tu n-ai să înțelegi, se iubește.

HORIA *(știe și el) :* Un rest de egoism, puțin orgoliu, o mică vanitate...

(Pe replica lui Horia, Nata deschide ușa glasvandului, înțelege că Maria Andone și Teiu le-au urmărit întreaga discuție, dar, mascîndu-și prima reacție, încearcă să se comporte ca și pînă atunci.)

NATA *(continuînd replica lui Horia):...* Și mult neprevăzut, foarte mult, Horia ! Să-nchini, apropo, nu uita, și pentru acest neprevăzut.

HORIA *(fără să realizeze comicul situației) :* O să-i displacă lui Teiu. De neprevăzut, să n-audă.

NATA : De cel tehnic, poate. Dar există și unul uman. Poate fi și el prevenit ?

HORIA : Te referi tot la plecarea lui Radu ?

NATA : Nu mai vorbesc cu tine, Horia Vorbesc direct cu tovarășul Teiu.

TEIU : Promit să fac tot ce depinde de mine.

NATA : Informîndu-l și asupra acestei discuții ?

TEIU : Nu informîndu-l. Cerîndu-i s-o înțeleagă.

NATA : Înseamnă că nu-l cunoști. Va evita să-ți răspundă.

TEIU *(apropiindu-se de Radu, aflat din nou în plină lumină, ca și la începutul retrospectivei) :* Poate că într-adevăr nu te cunosc. Și poate că n-ai să-mi răspunzi. Dar nu te minți. În jurul acestei mese sînt tot felul de oameni. Și nu serbează toți același eveniment. Și nu pe toți îi cunoști.

(Pe ultimele cuvinte se aude țirîitul prelung al unei sonerii.)

RADU *(fericit c-a găsit un pretext) :* A sunat cineva ! S-ar putea să nu fi auzit! Poate-i Floricel... Eu mă duc să deschid!

(Un reflector, simultan cu plecarea lui Radu, o va descoperi într-un colț al scenei, ca și la începutul piesei, pe interpreta Janei.)

INTERPRETA *(lui Teiu, care se apropie de rampă)*: Dar trebuia să-l oprești! Să-i ceri să-ți răspundă!

TEIU: Ar fi trebuit... Dar Radu Andone a preferat să alerge spre ușă, s-o deschidă chiar el, să facă orice, dar să evite răspunsul.

INTERPRETA: Și ceilalți?

TEIU: Muzica de dans, clinchetul paharelor și toasturile lui Horia se auzeau ca și pînă atunci. *(Într-adevăr se aud, și simultan se luminează din nou locuința Nataliei. În jurul mesei — obișnuita agitație.)*

HORIA: Tovarăși, îngăduiți-mi un toast pentru neprevăzutul care în această clipă intră pe ușa noastră!

FLORICEL *(intrînd pe fondul unei liniști desăvîrșite)*: Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 47 de atmosfere! Tendința continuă de creștere...

RADU *(luîndu-i buletinul din mînă)*: Cu următoarea cursă, toată lumea la schelă! *(Și pentru că muzica a reînceput.)* Opriți, vă rog, muzica!

(Totul reintră în întuneric, cu excepția pianului, la care a reapărut Maria Andone, și a acelui colț al rampei unde a rămas interpreta; din nou, muzica de la început.)

INTERPRETA: La capătul aceleiași zile, Jana Mincu nu mai era în viață. Radu Andone se întreba în ce măsură e vinovat de cele întîmplate, iar Maria Andone se simțea, pentru prima oară, cutremurată. Dar despre toate acestea, dacă n-aveți nimic împotrivă, în partea a doua a piesei.

CORTINA

PARTEA a II-a

Ridicarea cortinei pare să reediteze intrutotul începutul părții I: același pian, același motiv melodic, aceeași intervenție discretă a reflectorului. În scenă, tot ca și atunci, Maria Andone — la pian, și interpreta Janei — cît mai aproape de rampă.

INTERPRETA: Partea a doua a piesei, așa cum ați prevăzut probabil și dumneavoastră, se desfășoară la schelă, avînd în centrul acțiunii continua creștere a presiunilor. Spre deosebire, însă, de partea întîi, obișnuitele intervenții ale lui Petre Teiu privind evoluția personajelor și evoluția dramei se vor îmbina acum, în spiritul unei cît mai fidele reconstituiri, cu intervențiile Mariei Andone. Și iată de ce:

Maria Andone a fost singurul personaj aflat în permanență în biroul lui Radu. Străină de latura tehnică a procesului, ea s-a putut concentra, aproape exclusiv, asupra evoluției umane, aș spune, a presiunilor și respectiv a conflictului. Și, în sfîrșit, pentru că drama Mariei Andone, prin forța lucrurilor, nu a putut cunoaște exteriorizări pe măsura adevăratei ei intensități. În momentele hotărîtoare, străină de viața sondei, era obligată să reacționeze în surdină: printr-un gest, o privire, un surîs. Pornind de aici, vom răspunde și unei nedumeriri provocate adesea de muzica oarecum neobișnuită a acestui spectacol: renunțînd la obișnuita ei funcție ilustrativă și reprezentînd-o strict pe Maria Andone, muzica își propune să aducă fiorul unei participări active, de pe poziția unui personaj real, conștient de toate sensurile și implicațiile dramei[1]. Firește, veți spune, Maria Andone nu putea bănui la timpul respectiv nimic din ceea ce avea să urmeze. Foarte adevărat! Dar a existat totuși un moment în desfășurarea dramei, și prin aceasta în viața Mariei Andone, cînd realizînd apropierea pericolului — în limitele piesei, a deznodămîntului —, diferitele întîmplări și discuții înregistrate la timpul lor, mai mult sau mai puțin involuntar, au căpătat dintr-o dată semnificație, sens... *(Și întorcîndu-se spre scenă ca pentru o confirmare.)* Maria Andone!

---

[1] Deci încă o dată: nimic din ceea ce se înțelege în mod curent prin muzică de scenă. Intervențiile melodice reprezintă replici — intenții, temeri, frămîntări, tot ceea ce, pentru a nu falsifica raporturile precise ale dramei, n-a putut fi încredințat textului.

MARIA *(fără să se ridice de la pian)*: Da, a existat un asemenea moment. Mă aflam în biroul lui Radu, era trecut de ora 3 noaptea, și Floricel tocmai adusese un nou buletin.

VOCEA LUI FLORICEL *(ca de foarte departe)*: Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 93 de atmosfere! Pronunțată infiltrație de gaze! Prim simptom eruptiv! Apropierea de sondă, periculoasă! Jana Mincu transmite...

MARIA: Și-n clipa aceea, poate o să vi se pară de necrezut *(muzica se întrerupe)*, am avut sentimentul că retrăiesc fulgerător toate cele întîmplate, că asist din nou la tot jocul acela cumplit al presiunilor, de parcă atunci aș fi intrat pentru prima oară în biroul lui Radu, și pentru prima oară, atunci... căpătasem puterea să văd, să aud, să înțeleg.

(A reînceput să se audă muzica, s-a luminat între timp și biroul lui Radu, și Maria Andone tocmai a intrat în birou.)

MARIA *(comentînd interiorul)*: Un birou care nici măcar nu-i birou... Avînd în stînga *(ridică o draperie)* o încăpere nefolosită, iar în dreapta *(deschide o ușă)*... întuneric complet![1]

RADU: Nu exagera, mamă. Așteaptă să aprindem lumina.

MARIA: Nu lumina! Fereastra, te rog... Pentru că o încăpere insuficient aerisită... și toți elevii mei știau acest lucru...

RADU *(deschizînd o fereastră care răspunde spre cîmpul de sonde)*: Poftim, fereastra!

MARIA: Și cînd rămîi noaptea la schelă? Sper că nu dormi pe birou?

RADU: Trebuie să fie pe undeva un pat, un șezlong... *(Arată în direcția așa-zisei încăperi nefolosite.)*

MARIA *(descoperind biblioteca)*: Și dacă aș fi bănuit unde o să ajungă toate aceste cărți, nici nu ți le mai trimiteam! Cît se poate citi? Pînă la urmă o să-ți strici ochii.

RADU: Mamă, mi-ai mai spus. Am o memorie excelentă.

MARIA: Aștept să-ți vină ideea să-mi oferi și un scaun...

RADU *(aducînd două scaune)*: Altceva?

MARIA *(venind spre rampă, sala fiind imaginată ca o prelungire a biroului)*: Nu pot înțelege de ce a fost nevoie ca biroul să aibă în prelungire toată această sală?!

NATA *(care tocmai a intrat și a auzit ultima replică; ironică)*: Aici se adună oamenii dimineața, înainte de a pleca la lucru, și seara, cînd se întorc... *(Ca și cum s-ar scuza.)* Eu i-am și spus lui Radu: ar fi trebuit să-i dăm foc!

RADU: Nata!

NATA: Bine..., *(concesivă)* nu-i mai dăm!

FLORICEL *(aducînd un buletin și rămînînd în scenă doar pe durata replicii)*: Orele 21.00! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 49 de atmosfere[2]

MARIA *(ca pentru sine)*: 49... *(Apoi, Natei.)* 49 e mult?

NATA: Ceva mai puțin de 50. Aproximativ cu 1.

MARIA: Și de ce tocmai în spatele coloanei?

NATA: Probabil pentru că acolo apar...

MARIA *(exasperată)*: Ar putea să-ți fie rușine! Astea nu sînt răspunsuri, și pe viitor n-am să te mai întreb nimic. Absolut nimic! *(Trece în încăperea cealaltă, în așa-zisa „încăpere nefolosită", unde va începe să facă puțină ordine.)*

RADU *(Natei)*: Pari bine dispusă.

NATA: S-ar putea să am și anumite motive.

RADU: Mai explicit, te rog.

NATA: Am reținut biletele pentru trenul de 0.40.

RADU *(nu fără o anumită admirație)*: Tu ești nebună, Nata!

NATA: Și pentru că tot sînt nebună: știi ce am în pachet?

RADU *(desfăcîndu-l)*: Cașcaval, parizer, pîine tăiată felii.

NATA: Exact! Sandvișuri! Pentru drum! *(Îi întinde mîna ca pentru a-i fi sărutată.)*

RADU: Nata, fii rezonabilă!

NATA *(imitîndu-l)*: „Nata, fii rezonabilă..." *(Apoi, rîzînd îndelung.)* Mi-amintesc că odată, în timpul unei excursii, eram în anul II, mi se pare, ne-am pomenit fără voia noastră desprinși de grup. Și mi-ar fi plăcut, ți-amintești, să rămînem departe de toți ceilalți. Dar tu și atunci mi-ai cerut să fiu rezonabilă.

---

[1] Decorul — în limitele indicațiilor existente — la aprecierea regiei.

[2] Exprimate laconic, mereu aceeași formulare, replicile lui Floricel vor trebui să difere prin subtextul dramatic corespunzător fiecărei noi presiuni. La 49, bunăoară — invitație la prudență; la 53 — îngrijorare; la 62 — solicitare afectivă; la 71 — alarmă prelungită, febrilă etc.

RADU : N-am fost împreună în nici o excursie... Astea-s fanteziile tale !

NATA : Dar am fi putut fi. *(Și oferindu-i un sandviș.)* Parizerul presupune mai puțină imaginație.

RADU : Și știi la fel de bine că nu mi-a plăcut niciodată.

NATA : Parizerul. Știu. Iar mie, bărbații fără imaginație.

RADU *(aparent calm)* : Ultimul buletin indica 49. Și vreau să mă pot gîndi. Am nevoie de liniște.

NATA *(luînd de undeva, de pe un raft, o carafă)* : Toarnă-mi puțină apă. Vreau să-mi clătesc mîinile.

RADU *(acceptînd totuși)* : A ajuns la tine o manie !

NATA : Te înșeli. *(Și în timp ce Radu îi va turna apa.)* E un mic șantaj psihologic. Vrînd-nevrînd, sîntem nevoiți să ne gîndim la avantajele confortului.

RADU : Nata ! Încetează !

NATA : Și să-ți amintești că, în urmă cu ani, tot în timpul unei excursii — mai toarnă-mi puțin ! —, am coborît într-o gară. Mi se făcuse sete. — Nu atît de multă, ajunge — Și abia după ce am găsit pompa de apă — ce pompă ! o nenorocire ! — nu m-ai lăsat să beau ! Să nu răcesc... *(Bea și acuma din pumni.)* Era într-adevăr rece.

RADU : Nu înțeleg unde vrei să ajungi. Ce rost au toate aceste excursii ? De ce le inventezi ?

NATA *(ca și cum n-ar fi auzit sau, poate... dimpotrivă)* : Am promis că vei da un telefon la gară. Trebuie confirmate biletele.

RADU : Cred că n-ai să mă înțelegi niciodată...

NATA : Ori cu alte cuvinte : „Nata *(ca o implorare)*, n-am dreptul să plec... *(Apoi, grandilocvent.)* Presiunea la sondă ar putea să mai crească, sonda ar putea fi în pericol și răspunzător pentru tot ce s-ar mai putea întîmpla în următoarea sută de ani pe pămînt, sub pămînt și în ceruri, sînt numai eu : inginerul Radu Andone." *(Ridicînd receptorul.)* Alo ! Dați-mi gara !

RADU : N-ai alte argumente ?

NATA : Încetează să fii ridicol ! Penibil ! Și încearcă să înțelegi că n-ai venit aici pentru a-ți sufleca mînecile și a te vîrî pînă la gît în petrol. Ai venit să verifici un nou sistem de foraj. Și ai forat, l-ai verificat ! Obligațiile tale au și încetat ! *(Din nou în receptor.)* Alo !... V-am rugat, gara... *(În aceeași clipă l-a zărit însă pe Teiu și a întrerupt convorbirea.)*

TEIU : Nu trebuia să închizi. Se obține greu.

NATA : Ca de obicei, ironic !

RADU : Eu aș fi preferat să-mi spui mai întîi ce se aude. Ce vești ?

TEIU : Nimic deosebit. Crește...

MARIA *(ca pentru sine, în încăperea alăturată)* : „Nimic deosebit... crește..." Dar asta-i vocea lui Teiu ! *(Și trecînd în biroul lui Radu.)* Te-am recunoscut după voce.

NATA *(surprinsă)* : Aproape și uitasem că te mai afli aici. *(Și pentru că Maria Andone o privește insistent.)* Ce ți se pare curios ?

MARIA : Nimic, așa... Pari mereu alta, schimbată. *(Din depărtare se aude șuieratul unei locomotive.)*

NATA : Și ai ținut cu tot dinadinsul să mi-o spui. Să nu-mi închipui, cumva, că n-ai urmărit întreaga discuție.

MARIA : Dar deloc, Nata ! Te înșeli ! Aici e foarte cald. Afară trebuie să fie răcoare... *(Și încurcîndu-se din ce în ce mai mult în explicații.)* Și voiam să cobor, să iau puțin aer...

(Coboară spre interpreta Janei, pe care un reflector tocmai o luminează.)

INTERPRETA : N-ai fost cinstită, Maria Andone ! Trebuia să-i fi răspuns : „Da, am ascultat întreaga discuție ! Am înțeles tot ce urmărești ! Și-am să-l previn pe Teiu ! Am să-l previn chiar acum !"

MARIA : Să-l previn ? Dar nu ! Nu puteam să-l previn ! Pe atunci, vezi, eu mai eram convinsă că Nata are dreptate... Și m-aș fi bucurat să-l știu pe Radu plecat, cît mai departe de sondă, de schelă... *(Odată cu ultimele cuvinte, interpreta Janei reintră în întuneric, iar în biroul lui Radu — odată cu revenirea Mariei Andone — se aude sunînd telefonul.)*

TEIU : Alo ! Cine ? Gara ? *(Din ce în ce mai surprins.)* Trei bilete pentru trenul de 0.40 ? Trebuie să fie o greșeală. *(Se uită la Radu ca pentru a primi confirmarea, apoi la Nata, la Maria Andone.)* Sau poate, cine știe ? Nu. Nu le anulați. Așteptați să vi se comunice. *(Închide telefonul.)*

NATA *(lui Teiu, ostentativ):* Vedeți vreun motiv special pentru care n-ar fi trebuit să reținem biletele?

TEIU: Eu aș vedea chiar mai multe.

FLORICEL *(cu intrarea ei obișnuită):* Orele 12.30! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 53 de atmosfere Cui predau buletinul?

TEIU: Natei, te rog. *(Natei)* Unul dintre motive.

NATA *(pierzîndu-și calmul):* În situația dată, indiferent de toate aceste buletine...

TEIU: Sau dimpotrivă, ținînd seamă de ele...

NATA: ...nu mai există decît două soluții!

TEIU: Reținem sau nu reținem bilete.

NATA *(iritată):* Prima — și vorbesc cît se poate de serios — o intervenție preventivă, pe parcurs, la o presiune rezonabilă.

RADU: Dar care ar echivala cu omorîrea sondei! *(Cîteva clipe de tăcere, muzica reamintind scena de pe peron și replica „Sonda aceasta... sînt eu".)*

NATA: Și a doua — care ar putea să ne convină și mai puțin — să nu intervenim încă și să acceptăm liniștiți eventualitatea erupției.

TEIU: Există și o a treia.

NATA: Fantezistă, poate!?

TEIU: Lipsită de orice fantezie: stabilizarea naturală a presiunii.

RADU *(într-o agitație aparent nejustificată):* Și în același timp, cea mai simplă! Cea mai logică! Teiu are dreptate!

NATA: Și tot pentru că are dreptate *(accentuînd ironia)* și pare atît de convins de iminenta stabilizare a presiunii, tovarășul Teiu n-a pregetat nici o clipă în a-și lua toate măsurile de siguranță. *(Și pentru că Teiu surîde.)* Nu văd nimic amuzant.

TEIU: Evit neprevăzutul... V-am promis...

NATA: Atunci, să trecem de-a dreptul la omorîrea sondei.

TEIU: Ar fi și asta o soluție. Ați prinde încă trenul de 0.40.

INTERPRETA *(de undeva dintr-un colț al scenei, nemaiputîndu-se stăpîni parcă):* Dar trebuia să-i explici că a fi pregătit pentru intervenție în orice moment e o datorie elementară, pe cînd a omorî sonda la 53 de atmosfere, cînd nu e încă un pericol direct... e absurd!

TEIU: O știa foarte bine și singură. Era doar inginer. Și cred că nici nu spera să mă convingă. O irita doar faptul — ceea ce-i esențial pentru înțelegerea situației — că în acel moment Radu și cu mine ne aflam pe aceeași poziție: să nu intervenim, stabilizarea mai este posibilă. *(Interpreta reintră în întuneric.)*

NATA *(reluînd scena):* Și pentru că mi se pare că rămăsesem la tren: dumneata, fii sincer, te poți descurca la fel de bine și fără ajutorul lui Radu...

TEIU *(dezarmant):* Ei, nu... E o cursă prea ieftină...

NATA: Dar din moment ce tot ai început pregătirile în vederea intervenției *(și subliniind)* fără aprobarea lui...

TEIU *(pentru că Radu nu comentează):* N-a reacționat nici el... Trebuia o doză mai mare!

NATA *(nerezistînd provocării):* Și totuși, la 0.40 vom fi pe peron.

TEIU: Dacă-l convingi, vin și eu: vă aduc și flori, vă car și valizele...

NATA: Și asta numai pentru a încerca pînă în ultima clipă să-l oprești...

TEIU: Exact! Pentru asta! Și de fapt, nu pentru asta: pentru a-ți dovedi cît de sigur sînt că nu va pleca. *(Se pregătește să treacă în biroul lui.)*

NATA: Dar n-ați servit nici un sandviș...

TEIU: Lăsați... La 0.41... După plecarea trenului.

NATA *(lui Radu, după plecarea lui Teiu):* Așa cum era de așteptat! Nici n-ai intervenit!

RADU: Am fost însă reprezentat...

NATA: În măsura în care mă ajută memoria, ești autorul unui sistem de foraj, care în următoarele ore își va cîștiga sau nu confirmarea.

RADU: Și ca de obicei, mă comport, probabil, penibil, ridicol...

NATA: Dacă n-ai fi, ai alege totuși un drum, o soluție, ai lua o hotărîre.

RADU: Atîta timp cît presiunea se mai poate stabiliza, n-am nici un motiv.

NATA: Intervenind însă în ultima clipă, s-ar putea crede că ai vrut să-ți maschezi, printr-o hotărîre de ultim moment, nereușita, compromiterea.

RADU: Mi-ar fi, de-acum, totuna.

NATA: Te înșeli. Cînd omori o sondă la 53 de atmosfere, poți fi acuzat cel mult de un exces de prudență. Și încă de un exces justificat : nu te-a interesat sonda, extracţia, ci pur şi simplu forajul. Important şi decisiv pentru tine era să verifici acest nou sistem de foraj ! Eşti om de ştiinţă, cercetător. *(Neînţelegîndu-i privirea.)* Ce te surprinde ?

RADU : Nimic. Sau poate felul tău de a gîndi.

NATA : Minţi. Te surprinde faptul că gîndim la fel, că ne punem aceleaşi întrebări, că găsim aceleaşi răspunsuri. *(Se aude sunînd telefonul, dar Nata îl închide imediat.)* Lipseşte din birou.

RADU *(alarmat) :* Trebuia totuşi să întrebi... Poate era urgent...

NATA : Nu-ţi căuta pretexte pentru a întrerupe discuţia ! Trebuie să hotărăşti !

RADU : Sonda aceasta nu va fi omorîtă !

NATA : E ultimul moment cînd o mai poţi face din proprie iniţiativă.

RADU : Şi nu va fi omorîtă nici acum, nici mai tîrziu, niciodată.

NATA *(ca pentru sine) :* Niciodată ? *(Cu părere de rău.)* Dacă l-aş fi bănuit pe acest niciodată, n-aş mai fi fost astăzi aici. Şi n-aş fi făcut greşeala de a te considera un om deosebit. *(Sună din nou telefonul.)* Alo ? Gara ? O clipă... *(Acoperind receptorul cu palma.)* Şi vezi — o să ţi se pară ciudat — pînă în ultima clipă am crezut că, sunînd telefonul, vei spune totuşi „da". Dacă nu din convingere, cel puţin din dorinţa meschină de a te reîntoarce la masa ta de lucru. *(Ispită).* Să întreb la ce oră soseşte ? Mi se pare că la 6.50... *(Încetînd jocul.)* Şi din dorinţa de a telefona dis-de-dimineaţă profesorului, colegilor : „Alo... am revenit ! Sistemul s-a verificat. Perfect... Sonda ? Nu, m-am ocupat exclusiv de foraj..." Sau din dorinţa, şi mai meschină, de a umbla pe străzi asfaltate, de a nu te spăla deasupra unui lighean şi, în sfîrşit, din dorinţa, omenească şi ea, ca la ora cînd vei deveni tandru şi declarativ... *(Pe ultimele cuvinte a intrat Jana, fără a fi pentru moment observată.)* Alo !... *(Bate în furcă.)* Au închis ! Oricum, e însă bine că te-ai hotărît într-un fel şi că l-ai ales singur pe „nu". Şi nici n-ai să regreţi. Tu ai nevoie, în fond, de un om care să-ţi admire frămîntările, chibzuinţa. *(Observînd-o, în sfîrşit.)* Jana, tu n-ai vrea să fii un astfel de om ? *(Şi pentru că sună din nou telefonul.)* Le răspund eu ? Le răspunzi tu ?

RADU : Să mai aştepte... Să le reţină. *(Şi ca să justifice concesia.)* Poate pînă atunci se va stabiliza... *(Părăseşte biroul.)*

NATA *(abia acum răspunzînd la telefon) :* Alo ! Cine ? Cristea ?... A şi plecat ! *(Apoi, cu siguranţa învingătorului.)* Nu mi-ai răspuns, Jana, n-ai vrea să fii un astfel de om ?

JANA : N-am înţeles. Ce fel de om ?

NATA *(controlîndu-se) :* A, nu ! Nimic ! Gîndurile... Asociaţii cît se poate de stranii ! Mă întrebasem o clipă dacă ai fi în stare să cucereşti un bărbat.

JANA : Să cuceresc ? Un bărbat ?

NATA : Dar acum nu mai are importanţă. Radu nu se mai află în birou. A plecat.

JANA : Nu-i nimic. Îl aştept.

NATA : Şi aş mai fi vrut să-ţi precizez că, de la o anumită vîrstă, naivităţile — ca şi rochiţele prea scurte — devin puţin indecente.

JANA : Cred că cel mai bun lucru ar fi să nu-ţi răspund.

NATA *(regretînd) :* Dar m-ai înţeles greşit. *(Exagerat de serviabilă.)* Eu aş fi vrut dimpotrivă să te ajut : să te învăţ cum să te îmbraci, cum să te porţi, cum se cucereşte un bărbat...

JANA *(sec) :* Contez pe bunul simţ.

NATA : Numai pe bunul simţ ? Fără să ştii după ce criterii trebuie să alegi ciorapii cu dungă sau fără ? Fără un ruj Revlon ? Fără o pudră Coty ? *(Izbucnind într-un hohot de rîs.)* Dar am glumit, Mincule ! Am vrut să te necăjesc. *(Şi luîndu-şi un şal.)* Restul scuzelor, cînd mă întorc de la gară. Am plecat ! *(Sărutînd-o pe obraz.)* Îmi închipui că Radu se poate întoarce din moment în moment, şi n-aş vrea să te intimideze prezenţa mea... *(Rîde, ca după o nouă glumă, şi dispare.)*

MARIA : Nu trebuia să-i fi dat voie să te sărute, Jana ! Trebuia s-o zgîrii, s-o baţi, s-o loveşti !

JANA : Ce curios ! Dumneata stai, te uiţi la oameni, de parcă ai voi să le spui de fiecare dată ceva... şi nu le spui nimic.

MARIA *(ca pentru sine) :* Da, e adevărat ! Atunci nu i-am spus nimic.

JANA *(neauzind-o) :* Iar eu, dimpotrivă, eu simt nevoia să spun... aşa... tot ce gîndesc şi ce simt, iar dacă am o bucurie — uitaţi-vă — mi se citeşte pe faţă !

MARIA *(citind)*: Trebuie să fie o bucurie cu adevărat mare.

JANA *(în joacă)*: Sigur... Sînt cineva!

MARIA: Poftim?!

JANA *(cu importanță)*: Creatoarea unei noi metode! Pentru sondă, vorbesc. În cazul intervenției. N-ați înțeles?

MARIA: Mi se pare că nu.

JANA: Dar e o soluție cît se poate de simplă. V-aș putea-o explica... Și în cel mult 3—4 săptămîni, dacă vă explic metodic...

MARIA *(cu părere de rău)*: Poimîine seara plec.

JANA: Dar e descoperirea mea! A fost tema lucrării mele de diplomă! Doi ani am lucrat! Colegii spuneau că am o idee fixă: intervenții și iar intervenții. Numai șeful catedrei... *(Și pentru că îl aude pe Teiu apropiindu-se.)* Ssst! *(Se apropie de harta geologică prinsă pe unul dintre pereți.)* Îi fac o surpriză!

TEIU: Mincule!

JANA: Lucrez.

TEIU: Nu faci nimic.

JANA: Fac propuneri.

TEIU: Te ții de prostii.

JANA: Tehnice...

TEIU: Mai bine ți-ai aminti că ești ditamai inginer!...

JANA *(pentru că n-ajunge tocmai „acolo" sus, unde ar avea ea ceva de însemnat)*: Un scaun, te rog!

TEIU: ...și specialist în foraj! *(Îi dă totuși scaunul.)*

JANA: În intervenții! *(S-a urcat pe un scaun și-ncepe să tragă tot felul de linii pe desenul reprezentînd, se pare, o secțiune printr-o coloană.)*

TEIU: Și linia aia, ce-i?

JANA: O idee...

TEIU: Prima oară o văd!

JANA: E o idee nouă.

TEIU: Și acolo, în dreapta?

JANA: Oglindă de beton.

TEIU: La cît?

JANA: La 1300.

TEIU: Și vrei să perforezi?

JANA: Se înțelege...

RADU *(care a reintrat între timp și a urmărit, se pare, tot schimbul de replici)*: În esență, rămîne însă tot o intervenție! Mai rapidă, mai sigură poate, ideea e chiar interesantă, te felicit... *(Schimbînd tonul.)* Dar la o coloană calculată pentru 100 de atmosfere, atunci cînd presiunea a trecut abia de 50, refuz să discut despre intervenție.

JANA *(nedreptățită)*: Dar propunerea mea nu-i decît o propunere pentru un caz de forță majoră! O soluție de ultim moment! Nu înțeleg ce vă supără.

RADU: Totul! Și mai ales faptul că nu există om care să nu se simtă obligat să-mi propună soluții, să-mi vină în ajutor...

TEIU *(întrerupîndu-l)*: Mi se pare firesc. Presiunea a trecut de 50. Trebuie să fim pregătiți.

RADU: „Pregătiți!" Ei bine, chiar și acest „pregătiți" l-am auzit în urmă cu 10 minute de la Cristea; în urmă cu 5 de la Pandele, și acum, aici, pentru a treia oară! Sînteți formidabili! Cum de v-ați putut aduna? Ce v-a adus?

TEIU: Eu credeam că nici pe dumneata nu te-a adus altceva.

RADU: Ba da! Altceva! M-au adus acești patru pereți! *(Și pe neașteptate, simplu, pe tonul unei mari confidențe.)* Interferența aceasta de planuri. *(Indicînd spre fereastră.)* Unul, real — un peisaj în alb și negru; un al doilea, teoretic *(aprinde și stinge o veieuză care-și împrăștie lumina pe rafturile de cărți)*; și în sfîrșit, un al treilea *(peretele cu harta geologică)*, peretele alb al prezumțiilor, al calculelor și soluțiilor neașteptate, al marilor descoperiri... *(luînd de pe perete o fundă)*, incluzînd bineînțeles funda! *(Mariei)* Ți-o amintești?

MARIA *(surprinsă)*: Funda?

RADU: Cel mai inteligent lucru pe care l-a gîndit fratele dumitale: „Decît să treci prin viață fără să lași urme pe acest perete alb al marilor afirmări, mai bine pune-ți ștreangul!" *(Janei, colegial.)* Și am înlocuit ștreangul printr-o fundă, din considerente estetice. E funda coroanei de lauri pe care am primit-o într-a întîia de liceu.

TEIU: Ai uitat cel de-al patrulea perete.

RADU *(spre sală, minimalizînd)*: A, da! Această sală! În care se adună oamenii... Colectivitatea... Opinia publică!...

TEIU: A, nu! *(Nuanțîndu-le la adevărata lor valoare.)* Oamenii! Colectivitatea! Opinia publică!

RADU *(ca pentru sine)*: Al patrulea...

TEIU: Al patrulea sau primul... *(Din joc: „Cum vrei s-o iei".)* Cel care nu poate lipsi!

MARIA *(depășită de sens)*: De ce n-ați făcut un perete despărțitor?

TEIU: Ca să nu ne despartă...

FLORICEL: Orele 22.00! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 57 de atmosfere!

MARIA *(venind spre rampă, spre interpreta Janei, în timp ce, în scenă, pentru cîteva clipe, biroul lui Radu intră în întuneric):* 57?! Nu se poate! Să fi ajuns într-adevăr la 57? *(Apoi, interpretei.)* Și Teiu — de parcă mi-ar fi auzit gîndurile — s-a mai întors o dată din drum.

TEIU *(poate numai vocea lui Teiu):* Să sperăm că peste o oră, cînd mă întorc de la sondă, va fi tot 57.

INTERPRETA: Radu nu i-a răspuns?

MARIA: Nu l-am mai auzit. Se apropiase de fereastra biroului și repeta la nesfîrșit — cine știe cum și-a amintit — un început de cîntec. *(Un reflector ni-l descoperă pe Radu.)* Eu încercam să fac puțină ordine în birou. *(Într-adevăr, încearcă.)* Și se făcuse liniște, multă liniște, anume parcă pentru a ne auzi unul altuia gîndurile.

INTERPRETA *(intrînd și ea în birou):* Și Jana?

MARIA: A răsturnat mai întîi un vas de flori *(îl și răstoarnă)*, s-a uitat apoi în stînga, în dreapta, de parcă ar fi așteptat să fie mustrată *(se uită, așteaptă)*, apoi s-a așezat la birou și a început să lucreze.

RADU *(fără adresă):* Vezi, mi se pare cumplit! Să fii specialist în foraj, să ai în fața ta un buletin — 57 de atmosfere —, să știi că acolo, undeva, e în joc soarta a tot ceea ce ai făcut pînă azi, să nu poți interveni cu nimic, să te obsedeze — stupid! — un început de cîntec, să te amuze că în jur se mai face ordine. *(Se apropie de Jana și-i cercetează pentru o clipă hîrtiile.)* Numai dumneata mai ai tăria de a căuta noi soluții, de a le susține!

JANA: Cred că va trebui schimbată și compoziția noroiului. Va fi nevoie de un noroi mult mai dens.

RADU: Nu mai crezi în stabilizarea presiunii?

JANA: Ca să fiu sinceră... *(Din priviri: „nu".)*

RADU *(cercetînd-o mai departe, preocupat):* Acum îmi amintesc precis: stăteai în banca întîi, la margine! Și-ți venea mereu, nu știu de ce, să rîzi. De ce rîdeai?

INTERPRETA *(smulgîndu-se parcă din fața lui și venind spre rampă, spre Maria Andone):* Dar nu se poate, Maria Andone! Presiunea era în creștere! Eu sînt sigură că Radu nu mai putea vedea pe nimeni în jur...

MARIA: Și tocmai atunci cînd ai fi crezut că nu mai e în stare să vadă pe nimeni în jur *(convingînd-o parcă să reintre în rol)*, pentru că păreai liniștită și nu erai... *(ca o sugestie)* și respirai agitată, pentru că mai erai îmbrăcată ca pentru festivitate și festivitatea rămăsese în urmă... te-a văzut.

RADU: Cîți ani ai, Jana?

JANA: 23...

RADU: Și-i cunoști de mult pe Teiu, pe Cristea?

JANA: De cînd mă știu.

RADU: Ți-a mai pus cineva, vreodată, întrebări din astea prostești?

JANA: Nu, niciodată. Și nu sînt... prostești.

RADU: Ai încercat, însă, vreodată, o senzație de teamă și nevoia asta absurdă de a vorbi și de a auzi pe alții vorbind?

JANA: Uneori, la erupții...

RADU *(surprins):* Cum? Ai mai participat la erupții?

JANA *(grav):* De zeci și zeci de ori.

MARIA *(în șoaptă, ca o indicație regizorală):* Dar nu așa, mai bine dispusă, rîzînd. Pentru că Jana nu participase de fapt la nici o erupție. Era vorba doar de un simplu joc din anii copilăriei.

JANA *(rîzînd):* Casa noastră era undeva sus, pe un deal. Și ne strîngeam noi copiii — aveam pe atunci 7—8 ani — să ne jucăm de-a erupția. De fiecare dată, unul dintre băieți murea — pentru că așa era jocul — și eu trebuia să mă fac că plîng, pentru că eu eram mama sau fiica celui care a murit. [1]

RADU: Un joc ciudat...

JANA: Și numai cînd am crescut, au început să mă ia și pe mine în echipă, uneori chiar ca șefa echipei, și trebuia să-l sărut — pentru că Pandele schimbase regula jocului — pe cel care salva sonda. Dar eu făceam ce făceam și o salvam singură, și nu-l mai sărutam pe nici unul!

NATA *(care a auzit probabil ultima replică):* Prea lent, Jana! Orice joc se încadrează în anumite reguli... Într-un anumit ritm! Trebuia să joci mai rapid! Nu te mai pot ajuta cu nimic. *(Apoi, lui Radu, în-*

---

[1] Relatarea jocului fiind ea însăși un joc, tonurile grave, sumbre, sînt de la sine excluse. Dacă nu se reușește, ceea ce rămîne la aprecierea regiei, se va renunța cu totul la jumătatea a doua a replicii.

mînîndu-i un plic.) Biletele pentru trenul de 0.40.

FLORICEL : Orele 23.00 ! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 62 de atmosfere.

TEIU *(reintrînd și răspunzînd parcă privirii lui Radu)* : S-a aranjat S-a pregătit totul ! Și am vorbit și cu Cristea. El cunoștea soluția Janei mai de mult. Susține că la noi se potrivește mănușă. Exact ce ne trebuie !

RADU *(surprins)* : Exact ce ne trebuie... Interesant ! Surprinzător chiar ! *(Un rîs scurt, nervos.)* La 37 de atmosfere ne urcam în tren să petrecem ; la 41, eram în plină festivitate ; la 47, plecam spre schelă ; la 49, păreai ferm convins de stabilizarea presiunii ; la 53, intenționam doar să fim pregătiți ; la 57, mai discutam despre cel de-al patrulea perete... iar la 62, soluția Janei este „exact ce ne trebuie".

NATA *(apropiindu-se de Radu)* : Înapoiază-mi biletele !

RADU : Ce vrei să faci ?

NATA *(luînd biletele și rupîndu-le unul cîte unul)* : La 62 de atmosfere nu mai are sens să plecăm.

RADU : Dar mai înainte, în tren, amintește-ți...

NATA : Nu trecuse de 40.

RADU : Și excursiile, omorîrea preventivă a sondei...?

NATA : Nu trecuse de 50.

RADU *(privindu-i, rînd pe rînd, pe Nata și Teiu)* : Parcă v-ați fi schimbat rolurile !

NATA : A trecut de 60.

RADU : Și v-ați schimbat rolurile — ceea ce-i jignitor pentru mine — fără să vă fi întrebat nici o clipă de ce am refuzat mai înainte să plec, de ce n-am fost de acord cu omorîrea sondei atunci, de ce nu sînt nici acum, de ce nu voi fi niciodată.

INTERPRETA *(ca pentru sine)* : Niciodată ? Dar nu se poate... E absurd !

RADU *(fără s-o fi putut auzi și deci în continuarea propriei sale replici)* : Și ca să nu vi se pară absurd : omorîrea sondei ar însemna pentru mine compromiterea a tot ceea ce am făcut pînă azi, infirmarea unui întreg sistem de foraj în care, ani la rînd, am crezut și continuu să cred ! Și-i munca mea ! Sînt gîndurile mele !

INTERPRETA *(de data aceasta, lui Teiu)* : Dar tot nu înțeleg... De ce această izbucnire ? De ce atîtea justificări ?

TEIU : Presiunea era în continuă creștere, șansele de stabilizare scădeau, datele problemei deveniseră altele și — ceea ce e din nou esențial pentru înțelegerea momentului — pozițiile noastre începeau să se deosebească.

INTERPRETA : Trebuia să-l previi.

TEIU : L-am prevenit. *(Și întorcîndu-se spre Radu.)* Nu-ți cere nimeni să intervii la 60 de atmosfere. Ar fi o prostie. Sînt de acord. Dar dacă îți propui să refuzi ideea intervenției, în general, oricare ar fi presiunea, ne despărțim. Pornim în direcții opuse.

RADU : Fără aprobarea mea nu va interveni nimeni.

TEIU : Iar odată cu apariția primului simptom eruptiv, cu sau fără această aprobare...

RADU : Cu sau fără ?

TEIU : Și prin aceasta... cu sau fără Radu Andone, noi tot vom interveni.

RADU : Interesant ! Și oarecum explicabil : ți-e teamă ! Pentru că, orice s-ar spune, o intervenție de ultim moment la o presiune foarte ridicată ar fi legată de un anumit risc. Mai ales pentru șeful echipei de intervenție ! *(Apoi, mai mult decît ironic.)* Și cine ar putea să-l acuze pe comunistul Petre Teiu — șeful echipei — c-a încercat să evite un anumit risc ?

MARIA : Radule, ce se întîmplă cu tine ?

RADU : Nimic. Constat doar că tuturor ne e teamă. Dumitale *(s-a oprit în fața Mariei)*, pentru că, orice s-ar spune, îți rămîn fiu *(Maria Andone se retrage spre Teiu)* ; Natei, pentru că mă iubește *(s-a apropiat de Nata)* și mai ales m-ar iubi dacă aș fi mai puțin penibil, ridicol *(Nata părăsește biroul)* ; Janei, pentru că înțelege ce înseamnă toată această navigație spre adîncuri și-i conștientă, poate, de risc ; iar mie — pentru că și mie mi-e teamă : de ratare, de compromitere, de toate aceste straturi de marnă, de argilă, de brecie !

MARIA *(lui Teiu, în șoaptă)* : Ce înseamnă brecie ?

TEIU : O întrepătrundere diabolică de roci, care ne-a rupt mai întîi forezele, ne-a distrus nervii, iar acum într-o ultimă zvîrcolire...

MARIA *(ca pentru sine)* : Brecia...

TEIU *(luînd funda de pe perete și desfăcînd-o)*: O brută!

RADU: Bruta la care te referi avea un admirabil principiu.

TEIU: Îmi închipui... „Admirabil!"

RADU: „Cine-i născut pentru locul întîi nu-l poate accepta pe al doilea!"

TEIU: O brută roasă de ambiție.

RADU: Un om care, la marile manevre din '39, a avut curajul să piloteze un avion care nu fusese nici măcar încercat. La 3000 de metri deasupra Ozanei!

MARIA: Și a căzut...

TEIU *(ironic)*: Dacă nu cădea, ocupa locul întîi...

RADU: Ca de obicei! Morală!

TEIU: Nu, morala abia urmează: n-ai niciodată dreptul, de dragul locului întîi, să riști viețile celor din jur!

FLORICEL: Orele 23.30!...

INTERPRETA *(întrerupînd scena)*: O clipă, vă rog! *(Lui Teiu)* La orele 23.30 l-ați prevenit deci din nou că el, personal, „de dragul locului întîi", continuă să riște viețile celor din jur...

TEIU *(neînțelegînd încă)*: Trebuia să-l previn... Era o datorie!

INTERPRETA: Și tot la 23.30 erați hotărît — și Radu știa acest lucru — ca la apariția primului simptom eruptiv, cu sau fără aprobarea lui, să începeți intervenția. Ei, bine...

TEIU: Înțeleg. Dacă n-a fost cumva o greșeală de tactică? Și dacă nu cumva, l-am eliberat de răspundere?

INTERPRETA *(ca o scuză)*: Pentru nespecialiști...

TEIU: Chiar și pentru nespecialiști: intervenind abia în ultima clipă, în momentul primului simptom eruptiv, îți rămîne totdeauna un anumit risc, un procent de neprevăzut. Iar pentru a interveni pe parcurs, deci înaintea acestui prim simptom eruptiv, fiind vorba de un foraj experimental, aveam nevoie de aprobarea lui Radu Andone.

INTERPRETA: Și el știa acest lucru?

FLORICEL *(reluînd)*: Orele 23.30! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 67 de atmosfere!

RADU: 67... sau 77... sau 87!

TEIU *(interpretei)*: Știa... *(Apoi, lui Radu)* Sperăm totuși că vei înțelege acest lucru înainte de 87!

RADU: Voi înțelege sau nu... Dacă nu există puncte noi de vedere, m-ar bucura să întrerupem discuția. *(Îi urmărește cu privirea pe cei care părăsesc biroul, apoi se întoarce spre Jana, surprins parcă de îndrăzneala de a fi rămas.)* Dumneata?

JANA: Așteptam să fiu întrebată.

RADU: Tot în legătură cu sonda?

JANA: Nu. O consultație.

RADU: Nu s-ar putea amîna?

JANA: Ar fi păcat.

RADU: E o problemă complexă?

JANA: Despre un om complex... Mi-a fost și profesor...

RADU *(iritat)*: Și aflîndu-te în biroul lui, nu te-ar putea da afară?

JANA: Mi-e teamă că-i în stare.

RADU *(îmbunat)*: Ți-e antipatic?

JANA: Cunosc oameni care ar susține contrariul.

RADU: Trebuia să-i dezminți, să protestezi...

JANA: N-ar fi ajutat. S-a creat în ultima vreme această impresie — care n-a fost suficient combătută — că toate fetele de vîrsta mea se îndrăgostesc ca la comandă de inginerii de vîrsta lui.

RADU: Dumneata însă, nu mă îndoiesc, n-ai „suferit" de această impresie.

JANA: Ca să fiu sinceră... Nu.

RADU: Și față de nimeni.

JANA: De nimeni. Dar Pandele, vedeți, e de părere că n-ar fi exclus să mă induc singură într-o gravă eroare. Adică, spune el, să „sufăr" *(ca și cum ar fi spus să „iubesc")*, că doar nu-s de piatră, dar neavînd criterii de comparație — pentru că aș „suferi" de fapt prima oară —, nici să nu știu cît de mult sînt în stare să „sufăr".

RADU: Adică, n-ar fi cu totul exclus...

JANA: N-ar fi... Dar fără știrea mea. *(Se aude sunînd telefonul.)*

RADU: E curios că, în momente de mare încordare, oamenii ajung să-și spună lucruri la care s-ar fi așteptat cel mai puțin. *(Apoi, ridicînd receptorul.)* Da, Andone... I-am explicat mai înainte lui Teiu... Cum? Nu va rezista pînă la 100? Vreau argumente! Da, scrise! Și nici scrise! Nu admit nici o intervenție! *(Revenind spre Jana.)* Oamenii aceștia nu vor să înțeleagă că nu-mi pot semna singur înfrîngerea, capitularea!

JANA: Și dacă nesemnînd se întîmplă o nenorocire? Dacă se pierde zăcămîntul? Dacă ar muri un om?

RADU *(încercînd să evite)*: Îmi închipui că omul pentru care ai putea „suferi" ar interveni imediat...

JANA: Tocmai în această problemă voiam să vă consult. *(Cu sentimentul grav al unei declarații de dragoste.)* Ce-ar trebui să fac dacă acest om ar refuza să intervină?

RADU *(necontrolîndu-se)*: Am dreptul să amîn pînă la 100 de atmosfere. Limita legală...

JANA *(continuînd)*: Nu mai e nici ea sigură. Nu mai e legală! Abia vi s-a comunicat. Și nu-i vorba de legi.

RADU *(persiflant)*: Știu... De încrederea celor din jur... De responsabilitate... De o mie de alte lucruri...

JANA *(mult mai simplu)*: Da, va trebui să ne întîlnești, să ne spui „bună ziua", să ne întrebi „Ce mai faci, Mincule?", „Ce mai faci, Teiule?" De o mie de alte lucruri!

FLORICEL: Orele 24.00! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 71 de atmosfere.

JANA *(lui Radu)*: Apoi vor fi 72... 73...

RADU: Știu să număr și singur.

JANA: Am rămas la 73.

RADU: Încearcă mai bine să te transpui în situația mea!

JANA: Am încercat.

RADU: Uitînd însă că ești Jana Mincu.

JANA: Încercînd să uit...

RADU: Și închizînd ochii! Spunîndu-ți că în jur nu e nimeni!

JANA *(închizînd ochii și repetînd)*: „În jur nu e nimeni"...

RADU: Și că presiunea n-a ajuns decît la 71; că ți-au rămas 29 de șanse din 100: aproape o treime! Și că tu nu poți renunța! De ce-ai deschis ochii?

JANA: Pentru că v-am auzit vocea... și vocile altora...

RADU: Dar e vorba de căutările tale, de creația ta! Și crezi în ele! Nu poți admite eșecuri! Și ești convinsă că presiunea se va stabiliza... Ești liniștită!

JANA: Vă tremură vocea...

VOCEA LUI FLORICEL *(ca de foarte departe)*: Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție...

JANA: Și șansele scad. Au mai rămas 28! 27! Și cei din jur vă întreabă...

RADU: Trebuia să uiți că ești Jana Mincu.

JANA: Dar n-am putut uita că există o Jana, un Teiu, un Cristea...

RADU: E condiția realizării tale!

JANA: Dar realizarea aceasta are valoare doar prin ei, pentru ei! Și nu te poți realiza în afara lor, împotriva lor! *(Pe ultimele cuvinte a intrat Cristea.)*

CRISTEA *(înmînîndu-i lui Radu o hîrtie)*: Raportul! Argumentele!

RADU *(refuzîndu-l)*: Tocmai îi explicam tovarășei Jana că nu voi mai citi astăzi nici un raport.

CRISTEA: În locul dumitale, mai că aș face o excepție.

RADU: Îmi place să cred că glumești. *(Apoi, Natei și lui Horia, care au apărut în pragul ușii.)* Vă rog, intrați. Tovarășul Cristea a ales cel mai potrivit moment pentru glume.

CRISTEA: Cînd presiunea trece de 70, nu prea mi se întîmplă.

HORIA *(bătăios)*: Coloana-i calculată pentru 100!

NATA *(în șoaptă)*: Nu te-amesteca, Horia! Jocul acesta nu mai e pentru tine!

CRISTEA: Iar eu arătam în raport, negru pe alb, de ce coloana ar putea să cedeze în jurul lui 90—95.

FLORICEL: Orele 0,30! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 74 de atmosfere! *(În timp ce muzica accentuează tensiunea momentului, un reflector ne-o va descoperi pentru cîteva clipe pe interpreta Janei, chiar lîngă pian, în apropierea Mariei Andone.)*

INTERPRETA: Dar nu mai înțeleg! Nu se poate! Parcă abia au fost 71 de atmosfere. Cînd s-a adus noul buletin? Să fi trecut de atunci o jumătate de oră?

MARIA: Nu știu. Nu mai puteam urmări. Se adunaseră acolo și Cristea, și Nata, și Horia, într-un tîrziu și Pandele, biroul devenise parcă mai mic, mai neîncăpător, și mă copleșise senzația că se strînge mereu în jurul meu... Iar mie îmi rămînea să alerg de la unii la alții, încercînd să-i urmăresc, să-i înțeleg, să găsesc un drum, o ieșire! *(Un reflector ni-i descoperă, într-un colț al biroului, pe Nata și Horia; se aude un fluierat prelung de tren.)*

HORIA: Trenul de 0,40! Am impresia că n-ai să-l mai prinzi!

NATA: Nu te-ai trezit cu totul, Valhoria.

HORIA: Și mai spuneai că așa și pe dincolo, iubire, metode moderne...

NATA: E un proces prea complicat pentru tine, Valhoria! Și cînd spun proces...

HORIA: Mă gîndesc la sancțiuni!

NATA: Nu fi meschin. Trăiești în plină dramă.

HORIA: Dramele trec, sancțiunile rămîn.

NATA: Presiunea a trecut de 74! Trezește-te!

HORIA: Din moment în moment se va interveni. Sînt cît se poate de treaz.

NATA: Fără aprobarea lui Radu Andone?

HORIA: Cine știe? Ar putea uita să i-o ceară.

NATA: Cu atît mai bine, Valhoria...

HORIA *(ca pentru sine)*: Să te ferească Dumnezeu să te iubească femeile.

NATA: Radu nu va putea uita niciodată că i-a fost călcată în picioare marea lui șansă de afirmare.

HORIA: Se va resemna. S-au resemnat și alții.

NATA: Un resemnat e capabil de ură, de resentimente. Trebuia să închini, Valhoria, și pentru resemnați. *(Un reflector ni-i descoperă, în alt colț, pe Jana și Pandele.)*

JANA: Cînd ai sosit, Pandele? Nici nu te-am văzut...

PANDELE: „Foaie verde trei lalele, unde-i chef, hop și Pandele!"

JANA: Și-aș putea să jur c-ai trecut pe la sondă.

PANDELE: De dragul lui Cristea. Neînsurat, săracu'. Fără copii. Suflet de om și dînsu', vorba nevesti-mi.

JANA: Nici nu ești însurat, Pandele, de ce minți?

PANDELE: Pun răul în față!

JANA: Și abia dac-ai fi fost, s-ar fi zbuciumat săraca, ar fi plîns, te-ar fi oprit, poate...

PANDELE: „Plîng o țîră, iarăși rîd/ pleacă, zic, să nu te văd..." Nu se poate conta pe femei... Nu-s serioase!

RADU *(care tocmai s-a apropiat)*: Tovarășul Pandele! Tocmai mă miram că nu ești aici. Că n-ai început și dumneata să-mi vorbești de presiuni, coloană, intervenții!

PANDELE: Păi, ce să mai încep, tovarășe inginer? Că eu mi-am dus și baritul, am pregătit și pompele, un ordin să mai fie, și gata!

FLORICEL: Orele 1.00. Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 76 de atmosfere!

RADU: Ei bine, tocmai acest ordin nu-l vei primi. Nu voi da acest ordin. Presiunea se mai poate stabiliza. Și-atîta timp cît se mai poate stabiliza, refuz să intervin. Înțelegi? Refuz!

INTERPRETA *(Mariei Andone)*: Și Pandele nu i-a răspuns?

MARIA: Nu i-a răspuns nimeni. De ce să-i fi răspuns? Din toate aceste izbucniri și din toată această zgomotoasă siguranță am înțeles cu toții că nici el nu mai credea în stabilizarea presiunii. *(Un reflector îi descoperă pe Radu și Nata.)*

RADU: Din nou penibil, ridicol?

NATA: Din nou. Cred că e o trăsătură de caracter.

RADU *(încercînd o justificare)*: Era totuși normal... simțeam nevoia să strig!

NATA: Dar ai strigat prea tare. Ca atunci cînd ți-e teamă, cînd ceri ajutor.

RADU: Și totuși, în jurul lui 100... Există legi, obligații morale!

NATA: Pentru tine tot ar fi inutil. Nu ți se va ierta niciodată c-ai amînat pînă în ultima clipă.

RADU: Și-atunci, ce vrei? Să nu mai aștept? Să intervin?

NATA: Să înțelegi că, jucînd totul pe o carte, e stupid să-ți oprești 30 de bani de tramvai...

RADU: Ultimul buletin indica 76.

NATA: ...Să uităm pentru o clipă de sonde, de presiuni, de foraj...

RADU: Dar e absurd!

NATA: ...și să plecăm într-o minunată excursie!

RADU *(cucerit, totuși)*: Tu ești nebună, Nata!

NATA: Să nu putem fi acuzați că am ratat, cine știe, ultima noastră noapte, ultima clipă de dragoste...

RADU: Uneori mă întreb dacă m-ai iubit vreodată.

NATA: Și eu m-am întrebat în privința ta. Și n-am aflat. Poate te-am intrigat doar. Ca un parfum ciudat, ca un surîs ciudat, ca o femeie ciudată. Ce te surprinde?

RADU *(repetînd oarecum o scenă anterioară)*: Nimic. Sau poate felul tău de a gîndi.

NATA: Nu te minți. Gîndim la fel: ne punem aceleași întrebări, găsim aceleași răspunsuri. Sînt un fel de oglindă care, fidelă, te reflect.

RADU *(privindu-se în această „oglindă")*: Arăt prost?

NATA: Nu. Răvășit doar. Ca la capătul unei nopți refuzate.

RADU: Nopțile care n-au existat.

NATA: Nopțile care vor veni. Excursiile de la capătul fiecărei zile.

RADU : Ai o obsesie.

NATA : Nerespectarea traseului, fuga din obişnuit şi saltul mortal.

FLORICEL : Orele 1,30 ! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracţie, 78 de atmosfere !

RADU : 78... *(Apoi, Natei)* Uneori, mă întreb de ce nu m-ai părăsit pînă azi !

NATA : Jumătatea frivolă din mine şi-ar fi dorit, fireşte, o viaţă uşoară, un amant, doi amanţi, o maşină... Cealaltă însă, un bărbat în care să creadă. *(Căutîndu-i privirea.)* Şi am crezut !

RADU : În mine ?

NATA : În cel care ai fi putut deveni.

RADU : Şi nu voi deveni ?

NATA : Ai început să te îndoieşti de tine însuţi ! Nu mai vrei cum voiai altădată ! Şi cine nu vrea, cum n-a vrut nimeni pînă la el, nu devine !

RADU : Nu-nţeleg unde vrei să ajungi.

NATA : Să perseverezi, vreau ! Să ai curaj, vreau ! Să-ţi aminteşti de acel miraculos „eu pot, eu vreau, eu trebuie !“ Şi-n orice condiţii : împotriva oricui şi a orice ! *(Un reflector îi luminează pe Teiu şi Jana.)*

TEIU : Nu prea arăţi veselă, Mincule !

JANA *(ca pe o descoperire)* : Se schimbă oamenii greu...

TEIU : Ne înşelăm, uneori, crezînd că se schimbă uşor.

JANA : Poate ar fi trebuit totuşi să intervenim.

TEIU : Vorbeşti prostii, Mincule ! Petrolul contează !

JANA *(neînţelegînd)* : De asta şi spuneam...

TEIU : Petrolul din oameni !

JANA : Îţi place să glumeşti...

TEIU : Îmi pare rău ! În fiecare om sînt vreo 2—3 picături !

JANA : Chiar şi în Radu Andone ?

TEIU : Se înţelege ! Şi în el ! Sîntem o ţară foarte bogată !

JANA : Şi ca să ajungem la cele 2—3 picături...

TEIU : Tocmai asta-i ! Trebuie să forăm ! Să forăm zi şi noapte ! Şi naiba ştie ce te-or mai fi învăţat şi pe tine la facultate... că la zăcăminte, stai rău de tot, Mincule ! *(În colţul opus se continuă discuţia dintre Radu şi Nata.)*

RADU : Şi dacă în ultima clipă voi hotărî să intervin ?

NATA : Vei pierde nopţile albe şi excursiile...

RADU : Dar tu, Nata, înţelege !

NATA : Şi va trebui să-ţi găseşti un alt „tu“, mai modest, mai înţelegător, mai comod.

RADU *(înţelegînd)* : Ca de obicei, deci : „nu“.

NATA : O singură şansă...

RADU : O şansă ?

NATA : S-ar putea, cine ştie, ca dintr-un banal compromis, dintr-un calcul meschin...

FLORICEL : Orele 2.00 ! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracţie...

NATA *(luîndu-i buletinul din mînă şi întrerupînd-o)* : S-ar putea, spuneam, să încerc să mă obişnuiesc cu ideea acelui „da“, puţin blazat, puţin frigid, pe care-l arunci unui bărbat oarecare. *(Continuînd citirea buletinului.)* 78 de atmosfere. Eşti rugat să treci pe la sondă. *(După ce Radu părăseşte scena, Mariei Andone, care s-a apropiat de ea.)* Am impresia că am început să te intrig.

MARIA : Ultima voastră discuţie a lămurit totul.

NATA : E un reproş ?

MARIA : Nu, dar nu mi-au plăcut niciodată şantajele.

NATA : Crezi că trebuia să-i ascund că-l iubesc ?

MARIA : Nu te minţi ! Te iubeşti doar pe tine. Şi ai vorbit mult prea mult despre acel „tu“, singurul care l-ar putea înţelege, care i-ar voi binele... ca să te mai pot crede şi eu.

NATA : Mă aşteptam la o învinuire mai gravă.

MARIA *(făcîndu-i pe plac)* : Există şi un altfel de „tu“.

NATA *(ironică)* : Sentimentală, naivă, romantică, în stare să descopere noi sisteme de intervenţie...

MARIA : Şi care te alarmează, te sperie, tocmai pentru că simţi că-l iubeşte şi ea. Şi-i un alt fel de a iubi.

NATA : Mai bine ţi-ai aminti că eu i-am insuflat lui Radu dorinţa de a se realiza. Eu am continuat opera fratelui dumitale.

MARIA : S-ar fi realizat oricum.

NATA : Dar nu oricum, ci prin el însuşi.

MARIA : Nu-i meritul tău !

NATA : De la mine a învăţat acel „eu pot, eu vreau, eu trebuie !“ şi, în afara ambiţiei mele, tot acest „eu“ n-ar fi existat niciodată !

MARIA : Şi de ce ai făcut-o ? Din altruism ?

NATA: Nuuu... *(Ironică şi, fără voia ei, sinceră.)* Pentru că sînt egoistă, pentru că îmi vreau realizate micile mele vanităţi şi, în general, toată filozofia mea încape în trei cuvinte: „e dreptul meu“ sau, şi mai simplu, „mi se cuvine“. Aici voiai să ajungi?

MARIA: Încep să înţeleg de ce ai fi vrut ca Radu să plece încă în noaptea asta, cu primul tren, şi de ce toată discuţia aceea ciudată cu Teiu...

NATA: Ar fi putut să-l oprească.

MARIA: Probabil că asta şi urmăreai. Încercînd să-l oprească, l-ar fi provocat, i-ar fi rănit orgoliul... şi poate, abia atunci ar fi plecat!

NATA: Aş putea să-ţi amintesc că la 60 de atmosfere am rupt eu însămi biletele. La asta ce-mi răspunzi? *(Pentru că o vede pe Jana apropiindu-se.)* Sau poate îmi răspunzi dumneata? De ce le-am rupt?

JANA: Ţi-ai dat probabil seama c-ai făcut o greşeală. Acest om e îndrăgostit de foraj. Şi sonda aceasta înseamnă, pentru el, ani de muncă, de căutări...

NATA: Uneori pari mai puţin naivă.

JANA: Şi-ai mai înţeles că acesta ţi-e singurul drum: să-l împingi spre risc, să se opună intervenţiei...

NATA *(imprudent)*:... şi lui Teiu, lui Cristea, tuturor! Pentru că e dreptul lui! Condiţia realizării sale! *(Regretînd.)* Presiunea se mai poate stabiliza.

JANA: Nu, nici dumneata nu mai crezi.

NATA: Atunci, cum? Îţi închipui că vreau să-l fac răspunzător de o eventuală erupţie?

JANA: Nu, pe erupţie n-ai contat niciodată. Ştiai foarte bine că la o anumită presiune noi tot vom interveni. Dar îndemnîndu-l să nu accepte intervenţia, îţi rămînea speranţa că, la un moment dat, trecînd peste hotărîrea lui, îl vom rupe de noi, îl vom pierde, îl vom urca în tren.

NATA: N-ai decît să te duci să-i informezi pe Teiu, pe Cristea!

JANA: Ei te cunosc mai de mult şi mai bine...

NATA: Şi chiar dacă ar fi aşa! Chiar dacă ar fi fost un calcul... a fost un calcul exact! Radu nu va interveni!

FLORICEL: Orele 2.15! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracţie, 81 de atmosfere!

(În partea opusă a scenei, eventual în biroul lui Teiu, un reflector surprinde discuţia dintre Teiu şi Cristea.)

CRISTEA: Cam amîni, Teiule! Nu-mi place că amîni!

TEIU: Şi ce-ai vrea? Să trec „peste“ Andone?

CRISTEA: La nevoie, şi „peste“.

TEIU: O să-şi închipuie că am făcut-o pentru liniştea mea. Pentru că o intervenţie la 80—85 ar fi mai puţin periculoasă decît în ultima clipă! Şi, în sfîrşit, pentru că echipa e condusă de un fricos... De Teiu!

CRISTEA: Şi dacă ar conduce-o altcineva?

TEIU: „Dacă“ nu schimbă nimic! Fără „dacă“!

CRISTEA: La 85, echipa ar fi fost altă dată „acolo“.

TEIU: Va fi şi azi. Nici o grijă!

CRISTEA: Şi la 2.15, ai auzit, ajunsese la 81...

TEIU: Ajunsese! Da! Ştiu! Şi a continuat să crească! Ştiu şi asta! Dar avem datoria să mai încercăm, să-i mai vorbim.

CRISTEA: Dac-ar fi condus-o altcineva, te-ai fi aprins mai puţin...

TEIU: Asta nu-i un motiv...

CRISTEA: Şi i-ai fi vorbit mai uşor... Mai limpede!

TEIU: Ce vrei să spui?

CRISTEA: Ce-ai auzit! Romîneşte: s-o conducă altcineva!

TEIU: Dar n-a fost intervenţie la care să nu fi fost „acolo“...

CRISTEA: Ai fi mai nimerit, de data asta, „aici“.

TEIU: Eu răspund de intervenţie! Eu hotărăsc!

CRISTEA: Asta ar fi al doilea motiv: dac-ar conduce-o altul, ai răspunde mai mult... Ai trece mai curînd „peste“... Ai hotărî mai uşor!

TEIU: Şi cine s-o conducă?

JANA *(care s-a apropiat între timp)*: Nu-i o problemă, cine! Cristea are dreptate!

CRISTEA: Tu nu te amesteca, Mincule!

JANA: E dreptul meu să mă amestec! E metoda mea şi nimeni n-o cunoaşte ca mine!

CRISTEA: Asta-i altă problemă...

JANA: E aceeaşi, nea Cristea!

CRISTEA: Dar e mai grea. Să răspundă mai marii!

JANA: Dar dacă dumneata ai fi cel mai mare — şi ai fi director, ministru — şi eu ţi-aş telefona că la noi situația e așa și așa... ce-ar hotărî ministrul?

CRISTEA *(neacomodîndu-se dintr-o dată cu noua calitate)*: Ar întreba mai întîi: care e părerea lui Teiu? Că nu se poate, trebuie să aibă și el o părere!

JANA: Teiu n-o să accepte, tovarășe ministru. Sînt fiica lui. Nu-l întrebați pe Teiu.

CRISTEA: Atunci, să-ntrebăm pe altul. Cine mai e pe-acolo?

JANA: Ar fi tovarășul Cristea, comunist, om în vîrstă.

CRISTEA *(flatat)*: Atunci, vorbiți cu Cristea! Să vă judece el.

JANA: Dar e o problemă specială, tovarășe ministru!

CRISTEA: Cum adică... specială?

JANA: Pentru prima oară în petrol, o fată vă cere permisiunea să conducă echipa de intervenție.

CRISTEA: E vorba chiar de tine?

JANA: De mine.

CRISTEA: De cînd te știu, Minculе, ai făcut greutăți ministerului!

JANA: Dar sînt inginer, tovarășe ministru. Și intervenția se face după un sistem al meu, după o metodă proprie.

CRISTEA *(prins între Jana și Teiu)*: Tu ce zici, Teiule?

TEIU: Nu zic nimic.

JANA *(ministrului)*: E dreptul meu!

CRISTEA *(mai departe, lui Teiu)*: Zice că-i dreptul ei!

JANA: Și ar fi o nedreptate...

CRISTEA: Auzi, zice că e o nedreptate. Ce să-i răspund, Teiule? *(Și pentru că Teiu ridică din umeri, traducînd.)* Zice să-ți răspund c-au mai rămas cîteva... *(Apoi, din nou lui Teiu, cu toată autoritatea ministrului.)* Dar trebuie lichidate și ele, Teiule! Asta nu-i un răspuns! *(Și apoi, decisiv.)* Notează! Ordin de zi: azi, 11 iunie, pentru prima oară în istoria petrolului...

TEIU *(ultim protest)*: Tovarășe ministru, gîndiți-vă...

CRISTEA: Dacă tovarășul Cristea acceptă să lucreze sub conducerea ei, se aprobă! Semnat, ministru — Cristea. *(Și pentru că s-a apropiat și Pandele.)* A doua semnătură, adjunctul meu, Pandele!

TEIU: S-a înțeles, tovarășe ministru!

CRISTEA: Și spuneți-i lui Cristea să plece îndată la sondă! Pandele să-l urmeze! *(Apoi Janei)* Și nici șefa echipei să nu mai piardă vreme!

PANDELE *(ca la o presimțire)*: Tovarășe Cristea! Ne descurcăm singuri! Poate că n-ar fi nevoie...

CRISTEA: E dreptul ei, Pandele! Ea a găsit soluția!

PANDELE: Dar o fată, acolo, e pentru prima oară...

CRISTEA: Fiecare lucru s-a întîmplat cîndva prima oară.

PANDELE *(lui Teiu)*: Măcar azi să mai fi fost dumneata. O singură dată. O zi.

TEIU: A zis ministrul că-s cam bătrîn, Pandele...

PANDELE: Și nu vei mai fi niciodată „acolo"?

TEIU: ...și c-ar fi nevoie de cineva și „aici"... De cineva care a mai fost de multe ori „acolo".

PANDELE: N-o oprești?

TEIU: Dacă-mi dai voie să-i spun că tu mi-ai cerut-o... și c-am oprit-o în numele tău... *(Și pentru că Pandele nu acceptă.)* Hai, du-te... *(Și ca o încurajare.)* „Ce s-ar face fetele..." *(În timp ce Pandele și Cristea dispar, un reflector ni-i readuce pentru cîteva clipe pe Radu, revenind de la sondă, și Nata.)*

RADU: Îi văd, îi aud vorbind, și nu pot înțelege de ce numai eu sînt neliniștit.

NATA: Toți sînt... Nu toți arată!

RADU: Și dacă în realitate sînt siguri de ei și nu se tem de nimeni și nimic?

NATA: Ar fi puțin naiv... În cazul unei eventuale erupții, responsabilitatea și riscul rămîn în primul rînd ale lor!

RADU: La asta nu m-am gîndit. Și poate n-ar fi trebuit să mi-o spui... Nu trebuia s-o știu! *(În colțul opus, continuă discuția dintre Jana și Teiu.)*

TEIU *(Janei, pregătită să plece)*: Nu pleca! Mai rămîi...

JANA: Cînd te rugam și eu în urmă cu ani, nici nu voiai să auzi. Și te răsteai la mine *(imitîndu-l, probabil)*: „Noaptea asta, Mincule, mai am puțină treabă!"

TEIU: Și, vezi să fii atentă!

JANA *(cu înțelegere)*: S-au inversat rolurile...

TEIU: Și cînd ai să ajungi la baraca de intervenție, să suni de trei ori... Să știu c-ai ajuns.

JANA: Am să sun.

TEIU: Și să-ți amintești că odată, înaintea unei intervenții, mi-ai scris așa, o lozincă: „Eroismul înseamnă dăruirea vieţii pe parcursul unei întregi vieţi..."

JANA : Şi dumneata mi-ai spus, la plecare, că uneori oamenii îşi pot trăi viaţa într-o singură clipă.

TEIU : Asta a fost aşa... ca să rîdem.

JANA : Şi din prag te-ai mai întors o dată.

TEIU : Asta a fost atunci, cînd ai plîns.

JANA : Şi m-ai tras de urechi *(imitîndu-l)* : „De ce eşti copil, Jana Mincu ? Cine n-ar voi să trăiască 1000 de ani ? Şi să trăiască cu adevărat... şi să trăiască puţin, cît de puţin, chiar şi atunci cînd nu va mai fi ?..."

FLORICEL : Orele 2.30 ! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracţie, 85 de atmosfere ! *(Jana va dispărea odată cu Floricel, nu mai înainte de a-l privi lung pe Radu, care s-a apropiat de Teiu.)*

RADU : Presiunea a trecut şi de 85.

TEIU *(simţindu-i agitaţia)* : Da, s-ar părea că a trecut !

RADU : Pentru dumneata, poate şi pentru alţii, amînarea intervenţiei ar fi legată de un risc.

TEIU : Şi-atunci ? Ce-ai hotărît ?

RADU : S-ar cuveni poate să renunţ la dreptul de a hotărî.

TEIU : Nu. Nici asta n-ai fi în stare. Nu eşti omu' să renunţi ! Şi nu e un simplu drept ! Răspunzi pentru sondă !

RADU : Şi totuşi, nu mă pot hotărî ! Taie-mă, spînzură-mă, dă-mă în judecată, intentează-mi proces !

TEIU : Nu un proces... Sau, nu unul obişnuit ! Pentru că, de data asta, rechizitoriul va anticipa crima !

RADU : Dar e absurd. Acest Radu Andone, pe care dumneata vrei să-l judeci, a aplicat primul un nou sistem de foraj, a străbătut nesfîrşite straturi de marne şi argile, a învins brecia...

TEIU : Nu, n-am învins-o cu totul.

RADU : Şi a avut doar neşansa ca, în ultimul moment, în mult aşteptata zi a primului său mare succes şi a festivităţii, să constate apariţia unor presiuni interioare !

TEIU : De aici şi începe rechizitoriul : s-a ajuns la 85 de atmosfere, şi asta la o coloană la care se ştie absolut precis că va ceda înainte de 100.

RADU : Dar presiunea se mai poate stabiliza. Chiar şi acum, în această clipă. S-ar putea să fie un fenomen limitat. Să intrăm în extracţie normală !

TEIU : E la fel de posibil şi contrariul : să crească !

RADU : Şi atunci ?

TEIU : Eşti dator să alegi între cele două variante.

RADU : Ştiu : omorîrea deliberată a sondei...

TEIU : Dar, omorîrea înseamnă în acelaşi timp şi evitarea erupţiei, evitarea neprevăzutului.

RADU : Pentru mine echivalează cu o înfrîngere : sistemul de foraj al lui Radu Andone s-ar dovedi prin aceasta falimentar ! Ideile mele — se va spune — n-au dus la nimic ! Înfrîngere ! Eşec !

TEIU : Un eşec temporar. După sistemul Janei, în două săptămîni intrăm în normal. Totul va fi în ordine.

RADU : Eu însă vreau să-mi joc cartea pînă în ultima clipă !

MARIA : Dar gîndeşte-te, Radule !

RADU *(Mariei)* : M-am gîndit. Şi mă gîndesc de mult. De pe vremea cînd mă invitai la serbările de sfîrşit de an — tu ştii că n-am lipsit niciodată — şi aşteptam ca profesoara de muzică Maria Andone să treacă la pian, şi mă gîndeam, ascultîndu-te, cît de mult te-a mistuit şi pe tine, cîndva, o pasiune, dacă ani la rînd, în numele ei, ai continuat să-ţi rupi din orele de somn ore de repetiţii şi să transformi — în vis cel puţin — micile voastre festivităţi în marile tale recitaluri. Şi eram singurul om, care la sfîrşit nu te aplaudam niciodată.

MARIA *(disperată)* : Nu m-ai aplaudat ?

RADU : Şi te compătimeam că ţi-a lipsit curajul de a fi perseverat, curajul marii verificări, curajul Ozanei !

MARIA : Radule...

RADU : De asta am tot amînat ! De asta nici acum nu pot hotărî ! Nu pot ! Şi vreau verificarea ! Cu orice risc ! Pînă în ultima clipă ! Singura care-mi poate spune cine sînt, cît pot şi ce merit...

TEIU : Dar am trecut de 85. Ne apropiem de 90. Şi asta, la o sondă la care, îţi repet, nu avem certitudinea că va rezista pînă la 100 şi unde nu-i vorba de succesul sau insuccesul unui recital. Alege !

RADU : De ce mi-ai spus să aleg ?

TEIU : Nici într-un caz pentru a te speria. Erupţia, oricum, va fi prevenită. La primul simptom eruptiv, noi tot vom interveni. Dar amînînd pînă în ultima clipă, dumneata ai acceptat totuşi un anumit risc: al întîmplării, al accidentului, al neprevăzutului. Şi aceasta, în numele unei aşa-zise afirmări a personalităţii umane, în numele orgoliului care ţi se vrea satisfăcut. Al unei coroane de lauri! Alege! E ultima clipă cînd mai poţi să alegi!

MARIA: Poate am greşit şi noi, Radule? Poate am trecut prin viaţă prea uşor? Poate ar trebui să ne oprim o clipă şi să privim în urmă? *(Se aude sunînd de trei ori telefonul şi, pentru cîteva clipe, apare imaginea Janei, de undeva, de foarte departe.)*

TEIU *(ca pentru sine)*: A ajuns la baracă... Ai grijă, Jana! Mi-ai promis.

JANA: „Cine n-ar voi să trăiască 1000 de ani? Şi să trăiască cu adevărat... şi să trăiască puţin, cît de puţin, chiar şi atunci cînd nu va mai fi?..." *(Imaginea Janei dispare.)*

RADU *(lui Teiu)*: De ce mi-ai spus să aleg?

TEIU: M-ai întrebat cîndva, ce înseamnă „cu" şi „fără" Radu Andone.

FLORICEL: Orele 3.00. Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracţie, 93 de atmosfere.

CORTINA

PARTEA a III-a

La ridicarea cortinei, ca şi la începutul părţii I şi a II-a, Maria Andone la pian, şi interpreta Janei — cît mai aproape de rampă; acelaşi motiv melodic, aceeaşi intervenţie discretă a reflectorului, aceeaşi atmosferă.

INTERPRETA: Moartea Janei Mincu — şi n-aş voi să anticipez asupra semnificaţiilor dramei — s-a produs atunci cînd sonda era în afară de orice pericol. Intervenţia se desfăşurase — aş spune — peste aşteptări, se turnase oglinda de beton, se perforase coloana şi, dintr-un moment într-altul, ar fi urmat să înceapă aşa-numitul proces de scurgere a presiunilor. Întîmplarea a făcut însă ca tocmai atunci unul dintre membrii echipei, un tînăr, dorind a se dovedi, poate, deosebit de curajos, nerespectînd prin aceasta normele absolut obligatorii de protecţie a muncii, să se apropie de prevenitor. Presiunea rămăsese încă în jurul lui 90, jetul de gaze care răzbătuse prin spatele coloanei de ancoraj resfira în aer o ploaie periculoasă de pietre şi — ceea ce tînărul n-ar fi trebuit să piardă din vedere, şi Cristea i-o spusese de zeci de ori — ventilele aflate şi acum sub presiune continuau să fie casante. Şi ar fi fost suficient o simplă imprudenţă ca sonda, zăcămîntul, viaţa acestui om să fie pentru totdeauna pierdute. Jana, care a sesizat prima pericolul — zgomotul făcea imposibilă orice comunicare verbală —, s-a repezit spre el să-l reţină, să-l salveze... Şi l-a salvat, salvînd pentru a doua oară, în felul acesta, şi sonda. Prinsă însă de şuvoiul de gaze, izbită de pietre, lovită de sfărîmăturile ventilului... ce importanţă mai are cum? La capătul aceleiaşi zile, Jana Mincu nu mai era în viaţă! Am depăşit această primă dificultate a rolului, tragismul unei morţi autentice, cu sentimentul neaşteptat pentru mine că, în amintirea celor care au cunoscut-o, Jana a rămas la fel de vie şi azi... şi cu convingerea că în fiecare seară, în faţa mea, la spectacol, vor fi zeci şi zeci de Jane, băieţi sau fete... Da, am spus intenţionat băieţi sau fete! Dar am mai întîlnit o dificultate în interpretare, şi tocmai aceasta din urmă a transformat, aş spune, toată partea a treia a piesei într-un fel de dezbatere între mine şi eroii acestei drame. Să mă explic însă: chiar şi prin aceste scurte comentarii care preced acţiunea, eu am fost solicitată în permanenţă ca, în afara rolului Janei, să interpretez şi un al doilea, al meu, al actriţei avînd şi ea o anumită experienţă de viaţă, sentimente şi resentimente. Şi dacă Jana, bunăoară, îl iubea pe Radu Andone — nu încerc să-i justific iubirea, iubirea nu se justifică —, convinsă fiind sufleteşte că, mai devreme sau mai tîrziu, Radu va înţelege că realizarea sa nu este posibilă în afara noastră şi, nici într-un caz, împotriva noastră, pentru mine ca interpretă Radu rămînea o enigmă, un semn de întrebare. Ce s-a întîmplat cu Radu după discuția cu Teiu, unde a mai fost, cu cine a vorbit și care au fost, în ultimă instanță, gîndurile acestui om în noaptea de 11 spre 12 iunie, înainte de a fi semnat ordinul de intervenție, înainte de a fi alergat spre baracă? *(Și întorcîndu-se spre Radu, pe care un reflector ni-l descoperă.)* Pentru că nu se poate, a existat cu siguranță și-n viața dumitale o clipă cînd, într-o fulgerătoare și stranie frămîntare...

RADU: Da, a fost! A fost o astfel de clipă! Mă hotărîsem în sinea mea să intervin și alergam spre sondă. Alături de mine — Petre Teiu. Îi simțeam răsuflarea și, din cînd în cînd, la fiecare serpentină a drumului ce urca spre baraca de intervenție, mi se părea că-mi șoptește: „Mai repede, mai repede!“ Și auzindu-l, îmi spuneam: Radu Andone, alergi alături de un om; alături de un om pe care atîta vreme nu l-ai înțeles și pe care de atîtea ori l-ai înfruntat. Mai poate avea oare încredere în tine? Și tot eu îmi răspundeam: dar tu ce știi despre „el“? Ai trăit doar atîția ani alături de acest „el“... Mai ții minte, cel puțin, cînd te-ai întîlnit prima oară cu „el“?

(În întunericul care învăluie pentru o clipă scena, un reflector îl va descoperi pe Teiu, în picioare, în fața unui birou elegant — biroul din București, se pare, al lui Radu Andone — reeditînd prima lor întîlnire.)

TEIU *(scoțînd dintr-o servietă tot felul de planuri, de eprubete etc.)*: O hartă geologică, un memoriu tehnic și cîteva probe de țiței...

RADU *(apărînd de partea cealaltă a biroului)*: Caracterul pur teoretic al lucrărilor mele...

TEIU *(întrerupîndu-l)*: Acest țiței așteaptă să fie extras!

RADU: Am impresia că am fost întrerupt la jumătatea frazei...

TEIU: Iar extragerea presupune un nou sistem de foraj!

RADU *(părăsind momentul retrospectiv)*: Da, mi-amintesc! Era chiar anul trecut, în septembrie... *(Cu o anumită tristețe a evocării.)* Atunci, m-am întîlnit prima oară cu „el“!

TEIU: Te înșeli! Îl cunoșteai de ani și ani! Te-ai întîlnit cu „el“ de zeci și sute de ori! Și sub haina diferitelor lui vîrste și înfățișări ai regăsit de fiecare dată același și totodată alt „el“... Amintește-ți!

RADU: Să-mi amintesc? De cine? Dă-mi măcar un indiciu!

(Un reflector descoperă în spatele lui pe treptele unei scări, urcînd în spirală dintr-un colț al scenei spre colțul opus, tot felul de oameni. Platformele intermediare ale scării — 2-3 platforme — pe cît se poate libere.)

UN TÎNĂR DE PE PRIMELE TREPTE: De mine chiar, unul din nenumărații tăi colegi de liceu, care te-am simțit întotdeauna străin de preocupările noastre și preferam să stau în ultima bancă din clasă decît în prima, alături de tine.

O FATĂ: Sau de noi, fetele, care te poreclisem „bătrînul“, pentru că te simțisem încă de atunci o fire închisă, retrasă...

UN ALT TÎNĂR: Sau de noi, puținii tăi prieteni, care te-am sfătuit încă din '45 să te desparți de maior.

RADU *(spre Teiu, părăsind pentru o clipă toată această lume a oamenilor cunoscuți altădată)*: Da, mi-amintesc. A fost cineva care mi-a cerut acest lucru...

TEIU: A fost același „el“.

UN STUDENT: Și tot „el“ a fost și colegul de facultate pe care ai încercat să-l sfidezi pentru că îți cerea să deschizi ochii și să privești în jur...

RADU *(privindu-l îndelung)*: Mi-amintesc...

UN ALT STUDENT: Și amintește-ți atunci și de noi. Colegii tăi de cameră, de care timp de trei ani ai ascuns că ai o prietenă, că o cheamă Natalia Goran și că ai fi îndrăgostit... *(Urcînd printre ei, Radu și Teiu au ajuns pe prima platformă pe care se poate citi: Martie 1949.)*

RADU *(îndrăgostit de Nata)*: Crezi că nu mă iubește?

TEIU *(în rolul unui coleg cu ochelari, cu basc)*: Îl iubește pe cel care ai putea deveni.

RADU: E convinsă că nu mă va înșela niciodată.

TEIU: Cît timp vei fi celebru... și numai dacă vei fi!

RADU: Uneori, o descopăr gîndind ca și mine.

TEIU: Părăsește-o atunci. Pînă nu-i prea tîrziu!

RADU: Dar nici măcar n-o cunoști!

TEIU: Te cunosc pe tine. Mi-ajunge.

RADU: Cu ce drept îți permiți să mă judeci?

TEIU *(părăsind momentul retrospectiv și reîncepînd să urce)*: Cu dreptul aceluiași „el".

UN OM MAI ÎN VÎRSTĂ *(între prima și a doua platformă)*: Și tot „el" a fost și maistrul acela bătrîn — aminteşte-ți — care te-a prevenit, erai în ultimul an: „Numai cu ce se învață din cărți, tinere, nu se trece prin brecie!"

UN TÎNĂR CU OCHELARI: Și inginerul acela care s-a ridicat împotriva caracterului pur teoretic al lucrărilor tale!

ALT TÎNĂR: Și toți colegii tăi de la catedră, amintește-ți, și profesorii... *(Radu și Teiu au ajuns la cea de-a doua platformă — Aprilie 1954.)*[1]

RADU *(tînăr cercetător științific)*: Tovarășe profesor, ce părere aveți despre lucrarea mea?

TEIU *(în rolul unui profesor mai în vîrstă)*: Un vector, dragul meu, și subînțeleg prin aceasta o forță, trebuie să aibă în afară de dimensiuni, respectiv de talent, și perseverență — și sens!

RADU: N-am sesizat ideea...

TEIU *(mai simplu)*: Vrei să te afirmi?

RADU: Dar e o dorință legitimă!

TEIU: Uitînd că munca ta trebuie să servească cuiva? Că nu poți trăi doar pentru tine? Că oamenii sînt oameni pentru că pot visa, pentru că au idealuri?

RADU *(părăsind momentul retrospectiv)*: Obișnuita morală a profesorului meu. Chiar și în ultima scrisoare primită de la el...

TEIU *(începînd să urce spre ultima platformă)*: Era același „el"...

UN TÎNĂR: Și amintește-ți și de mine! Eram vecinul dumitale de apartament...

O FATĂ: Eu v-am fost studentă...

AL DOILEA TÎNĂR: Eu am avut o discuție cu dumneata acum cîteva luni într-un tren...

AL TREILEA TÎNĂR: Eu te-am criticat într-o ședință...

AL PATRULEA TÎNĂR: Eu l-am informat pe Teiu că dumneata ești creatorul unui nou sistem de foraj... *(Și ajungînd în sfîrșit pe ultima platformă, unde-i vom regăsi pe Pandele și Cristea — Iunie 1960.)*

PANDELE: Alege!

CRISTEA: Trebuie să alegi!

RADU *(ca și în prima scenă a peronului)*: „Sonda aceasta sînt eu... Și cîntarul, pentru că în tot și toate există un cîntar, n-are decît două gradații: ratare și succes."

TEIU *(în propriul său rol)*: ...„Am trecut de 85. Ne apropiem de 90. Și asta, la o sondă la care nu avem certitudinea că va rezista pînă la 100. Alege".

RADU: Dar astea toate le-am mai auzit de la Pandele, Cristea, Teiu...

TEIU: De la același „el".

RADU *(coborînd pe partea opusă a scării)*: De ce mi-ai spus să aleg?

TEIU *(întorcîndu-l cu fața spre zecile de oameni întîlniți pe acest „drum al vieții")*: Pentru că nu există decît două variante: alături de „el", sau împotriva „lui".

RADU *(simplu, o șoaptă poate, dar cu toată semnificația actului care-l angajează pentru întreaga viață)*: Alături.

(Toată scara reintră în întuneric; în aceeași clipă, un reflector surprinde apariția lui Floricel.)

FLORICEL: Orele 3.00! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție, 93 de atmosfere! Pronunțată infiltrație de gaze! Prim simptom eruptiv! Apropierea de sondă, periculoasă! Jana Mincu transmite... *(Îngrozit, Radu se repede să-i smulgă buletinul.)*

INTERPRETA: O clipă, te rog! Încă o întrebare! Să presupunem că înainte de a fi intrat Floricel, înainte de a se fi aflat că presiunea a ajuns la 93, Nata ar fi încercat din nou să te convingă, să-ți schimbe hotărîrea.

MARIA: A și încercat. S-a apropiat de Radu, dar era de-acum prea tîrziu. Și a simțit atunci și ea că-l pierduse.

NATA *(lui Radu, ironică)*: Deci, așa cum ți-a cerut Teiu... Te-ai hotărît să intervii!

RADU: E aproape de limită, Nata. Ultima clipă, înțelege!

NATA: Uitînd că orice afirmare presupune curajul unui mare act voluntar...

TEIU *(în timp ce scara se luminează din nou)*: Nu împotriva „lui"!

NATA: Și că riscul singur dă prețuire ideii!

TEIU: Numai alături de „el" și prin „el". *(Scara reintră în întuneric; fără un cuvînt, Nata se îndreaptă spre ușă.)*

---

[1] În măsura în care, în reprezentație, scena ar necesita o anumită scurtare, se va putea renunța la platforma a doua, respectiv la discuția dintre profesor și Radu Andone.

RADU : Ai plecat ?

NATA : Încerc să am bun simț.

RADU (*fără convingere*) : Dar poate peste o singură clipă...

NATA : E riscant. Mi s-ar putea spune : pleacă !

RADU : Te-ai întristat, totuși...

NATA : Așa se obișnuiește...

RADU (*surprins*) : Și acum, surîzi...

NATA : Ca să simplific scena.

RADU (*ca un comentariu*) : Nata...

NATA : Ca și cum ai fi spus : a fost odată o Nata.

RADU (*totul s-a terminat*) : Nata.

NATA : Pentru că în fiecare din noi a existat o Nata. (*Dispare.*)

INTERPRETA (*lui Teiu, dinafara momentului*) : Dar nu-i adevărat ! Nu în fiecare din noi !

TEIU : Nu în fiecare, e drept. Dar fiecare din noi ar trebui s-o cunoască și s-o recunoască sub haina feluritelor ei înfățișări.

INTERPRETA : Și dacă n-ar fi plecat ?

TEIU : Chiar dacă n-ar fi plecat. Chiar dacă, prin absurd, ar fi reușit să-l convingă, dacă la 0,40 s-ar fi aflat în tren, dacă s-ar fi căsătorit și ar fi întemeiat o familie... Crezi că, mai devreme sau mai tîrziu, n-ar fi înțeles că există două feluri de a iubi : așa cum, trăind, l-ar fi iubit Jana, cunoscîndu-l, înțelegîndu-l, pentru el... și așa cum l-a iubit Nata, pentru ea ? Și în ziua în care ar fi înțeles, în '65 sau '75, drama ar fi fost alta ? Nu ! Despărțirea lui Radu și a Natei era inevitabilă.

FLORICEL (*reintrînd*) : Orele 3,00 ! Presiunea la sondă, în spatele coloanei de extracție...

INTERPRETA : Nu încă, te rog ! Mai am o întrebare : să presupunem că intrînd, Floricel ar fi anunțat, dimpotrivă, stabilizarea presiunii. (*Lui Radu*) Ce-ai fi făcut ?

MARIA : Același lucru l-am întrebat și eu. (*Apropiindu-se de Radu*). Dar nu-i totul pierdut, nu-i așa ? S-ar putea ca următorul buletin...

RADU : N-ar mai schimba nimic.

MARIA : Eu mă gîndeam la stabilizarea presiunii. Să nu mai fie nici un fel de presiune.

RADU : Înlăuntrul meu ar rămîne...

MARIA : Există și acolo o limită ?

RADU : A ajuns chiar la limită. Și buletinul de „acolo“ (*arată spre sondă*) nu mai înseamnă nimic. Simt că trebuie... Trebuie să intervin, să aleg, să iau o hotărîre.

TEIU (*tot dinafara momentului ; interpretei*) : Și chiar dacă n-ar fi simțit acest lucru ! Dacă i s-ar fi părut că totul se reduce la ce se întîmplă afară și în afara lui, dacă Teiu, și Cristea, și Jana n-ar fi însemnat încă nimic pentru el, ar fi fost posibil să treacă prin viață neînțelegînd-o ? Dacă n-aș fi găsit eu cuvîntul, nu l-ar fi găsit alții ? S-ar fi putut împotrivi vieții ? Și, împotrivindu-se, nu există un moment în viața fiecăruia cînd amintirile răscolitoare și vinovățiile vechi încep să ne urmărească ? Lașii, dezertorii pot dormi liniștit ?

FLORICEL (*reluînd scena*) : Pronunțată infiltrație de gaze. Prim simptom eruptiv. Apropierea de sondă, periculoasă !

RADU (*repezindu-se spre telefon*) : Alo, sonda ? Andone la telefon ! Nu mai amînați nici o clipă !

INTERPRETA (*întrerupîndu-l*) : Și a treia întrebare : cerîndu-le în sfîrșit, să intervină, încerci cumva sentimentul că vei putea șterge prin aceasta urma oricărei vinovății ?

TEIU (*lui Radu*) : Telefonează !

INTERPRETA : Dar telefonul acesta nu mai poate schimba nimic ! Nu-i micșorează răspunderea, vinovăția, și nu-l mai poate scuza !

TEIU : Dar nu pentru a-l scuza, ci pentru a nu-i închide drumul, singurul drum de întoarcere !

RADU (*din nou la telefon*) : Nu mai amînați nici o clipă ! Interveniți imediat ! Perforați !

INTERPRETA : O ultimă întrerupere. Să presupunem că la telefon, răspunzîndu-ți, ar fi fost chiar Jana.

RADU : Fii atentă, Jana ! Sînt 93 de atmosfere ! Și fii atentă cum acționezi ! Cel mai important este „cum“.

JANA (*a urcat între timp pe ultima platformă a scării ; în primele clipe, la telefon, pe urmă fără, comunicînd direct, discuția nepropunîndu-și s-o repete „pe cea de atunci“ decît în esență și nu în litera ei*) : Cum închizi ventilele... Cum pornești pompele... Cum faci perforarea... Așa am crezut multă vreme și eu. Dar ca să înfrunți presiunea, nu-i suficient să știi „cum“, trebuie să știi „pentru ce“.

RADU (*întrerupînd-o*) : Concentrează-te, Jana ! Gîndește-te bine la fiecare operație în parte și numai la operația în sine.

JANA : Numai la șuvoiul de gaze... Numai la prevenitor... Numai la mişcarea mîinii, a braţului... Dar nu-i adevărat! Trebuie să te gîndeşti mai întîi că ţie, unei fete de 23 de ani, îţi stă în puteri să eviţi o nenorocire, să salvezi o sondă, un zăcămînt, liniştea şi viaţa unor oameni.

RADU: Şi să nu umbli fără caschetă, Jana! Să nu uiţi!

JANA *(neauzindu-l, poate)*: Să nu uiţi cine eşti... Să nu uiţi că răspunzi... Să nu uiţi că oamenii au avut în tine încredere!

RADU: Şi dacă nu mai eşti sigură de noua metodă... Dacă, prin absurd, nu mai crezi...

JANA: Sînt sigură! Cred! Cum aş crede în mine!

RADU *(cu îndoială)*: E totuşi nouă, Jana, e neverificată! Nu ştii ce se ascunde în spatele unei metode noi!

JANA: Se ascunde felul meu de a fi, de a gîndi, de a înţelege viaţa. N-ai încredere în mine?

RADU: Oricît aş avea... deschide bine ochii! Nu mai visa, Jana!

JANA: Deschide bine ochii... Ţine-i cît mai deschişi! Şi, dimpotrivă, visează! Toate visurile lumii cuprinse într-un vis!

RADU: E o clipă decisivă...

JANA: Toate sînt decisive şi toate se leagă cu cele ce au trecut, cu cele ce-or veni.

RADU: Şi fii puţin egoistă. De ce ai risca? Pentru ce, şi în numele cui?

JANA: Al lui Pandele, şi al cîntecelor sale, şi al lui Cristea, al înţelepciunii, poate; şi al lui Teiu, al credinţei în om; şi al tău, al căutărilor tale. *(Ca o chemare de dragoste.)* Al tău... da, al tău...

RADU: Nu fi naivă, Jana. Ce înseamnă căutările?

JANA: Înseamnă multă iubire.

RADU: Să uităm de foraj...

JANA: Foraju-i tot iubire. Chiar tu m-ai învăţat...

RADU: Dar eu, înţelege-mă...

JANA: Şi în fiecare „eu" e iubire. De ce te minţi?

RADU: Dar nu risca, Jana! Întoarce-te! Ne-aşteaptă zeci de sonde.

JANA: Şi-n fiecare sondă e ascunsă iubirea celor care au trăit şi murit pentru ea.

RADU: Dar datoria ta, înţelege...

JANA: E un ideal, o convingere. Şi-n fiecare datorie împlinită, un nou izvor de iubire.

RADU: Dar coloana, mi s-a transmis, a fost perforată. Presiunea nu mai creşte! Partea ta e făcută!

JANA: Nu există o parte a ta. Totul e al tău. Şi-n acest „tot", al tău, e sensul iubirii!

RADU: Teiu îmi spune să-ţi transmit că eroismul înseamnă...

JANA: Spune-i că n-am uitat... Cea mai înaltă iubire! *(Muzica accentuează tensiunea momentului şi drama care se consumă în această clipă la sondă.)*

RADU: Dar ce se întîmplă, Jana? Nu-ţi mai recunosc vocea. Presimt că se întîmplă ceva!

JANA: Un om... S-a apropiat un om de prevenitor. *(Îngrozită.)* Ce vrei să faci, omule? Hei, omule!

(În timp ce întunericul o învăluie pe Jana, ecoul reia de zeci de ori: „Hei, omule!... Hei, omule!"... Radu a pornit în fugă, pe scara în spirală, spre ultima platformă, unde fusese Jana, dar Jana nu mai e.)

RADU *(disperat)*: Jana!

INTERPRETA *(s-a înapoiat din nou lîngă pian)*: A fost odată o Jana...

RADU *(căutînd-o)*: Jana!

INTERPRETA: Pentru că în fiecare din noi e o Jana... Şi Jana rămasă în viaţă... Jana din rîndul trei... cinci... doisprezece... — apropie-te, tovarăşe Radu —, ar fi vrut să te întrebe acum, înainte de lăsarea cortinei: „Nu te simţi vinovat de nimic?"

RADU: În seara aceea, acolo, nu m-a întrebat nimeni...

INTERPRETA: În teatru, pe scenă, te vor întreba.

RADU: Şi dacă refuz să răspund?

INTERPRETA: Refuzînd, vor înţelege că nu te crezi îndeajuns de vinovat. *(Cu o ironie — fără voia ei, tristă.)* Şi nu te crezi vinovat, vor înţelege şi asta, numai pentru că moartea Janei s-a produs atunci cînd dumneata — nu-i aşa? — acceptaseşi intervenţia, cînd sonda fusese salvată şi, în sfîrşit, numai ca o consecinţă indirectă a dramei.

RADU: De ce mi-o spui?

INTERPRETA: O reprezint pe Jana. Răspund de intervenţie. Şi tocmai pentru că răspund: ce s-ar întîmpla, dacă am admite, fie şi pentru o singură clipă, că Jana a murit direct şi evident ca urmare a amînării intervenţiei?

RADU: Dar s-a întîmplat totuşi altfel! Şi-n faţa legilor...

INTERPRETA: Altfel, poate, dar datorită lor! *(Îi cuprinde dintr-un gest pe Teiu, Pandele, Cristea, ca şi pe toţi cei din sală.)* Şi numai datorită lor, în fața legilor, azi, n-ai aparent nici o vină. Și pentru că ai trecut și dumneata printr-o dramă, pentru că ai pierdut-o pe Jana, vei fi chiar, cine știe, compătimit. Ți-ar plăcea să fii ?

RADU : Ești o interpretă ciudată.

INTERPRETA : În dezacord cu rolul.

RADU : Nu înțeleg...

INTERPRETA : În locul Janei, nu te-aș fi iubit niciodată ! Sau nu te-aș mai fi iubit azi, acum, aici, cînd vrei să-ți ascunzi vinovăția. Și dacă Jana ar fi trăit...

RADU : Ce vrei să spui ?

INTERPRETA : Te-ar fi chemat și ea aici, în fața lor *(spre spectatori)*, și le-ar fi spus *(le spune)* : judecați-l ! Spuneți-i că-i vinovat ! Și că judecata dumneavoastră e aspră, tocmai pentru a-l ajuta, pentru că avem încredere în el, pentru că în fiecare dintre noi sînt 2—3 picături de petrol.

PANDELE *(s-a apropiat de interpretă ca pentru a-i face o destăinuire)* : Poate că acolo, la dumneavoastră, la teatru, Jana ar trebui totuși să rămînă în viață.

INTERPRETA : Acolo, da. Acolo va rămîne. Pentru că la noi, acolo, mor numai oamenii de care te înstrăinezi și te desparți sufletește, și mor, mai ales, atunci cînd îi uiți încă înainte de a fi plecat de la teatru.

CRISTEA *(ca și la început)* : Pentru mine, Jana trăiește și azi. Și-i aceeași fată plină de viață, săritoare, puțin băiețoasă...

FLORICEL : Iar eu vă spun doar atît : albul era parcă anume făcut pentru ea. Și chiar atunci, în ultima zi, era îmbrăcată într-o rochie albă, pe talie, cu pliuri...

PANDELE : Și cum se va termina piesa ?

INTERPRETA : Dumneata vei veni lîngă mine și-mi vei șopti : „Am făcut o descoperire !"

PANDELE *(conformîndu-se)* : Am făcut o descoperire...

INTERPRETA : Mare ?

PANDELE : Foarte mare... *(Motivul de la „Ce s-ar face fetele...")*

INTERPRETA : Secretă ?

PANDELE : Foarte secretă... *(Motivul de la „De n-ar fi iubirile...")*

CRISTEA : Mai bine ai învăța și tu alte cîntece...

PANDELE : Dar tocmai de la cîntec pornește !

INTERPRETA : Atunci, o știu... Cu iubirile...

PANDELE : O alta... A mea ! În cîntecul ăsta nu-i vorba numai de fete... E vorba de noi... — și nu mai rîde, Floricel — de noi... de toți e vorba !

INTERPRETA *(venind lîngă Teiu)* : Și dumneata ?

TEIU : Așa cum v-am promis. *(Îi înmînează o scrisoare.)*[1]

INTERPRETA *(deschizînd-o și apropiindu-se cu scrisoarea de rampă)* : „Mi-ați cerut cîteva cuvinte pe care să le transmiteți din partea mea spectatorilor. Și m-am tot gîndit care anume să fie cuvintele, și mi-am spus : poate așa, mai întîi, că n-am uitat-o pe Jana... Ori, legînd cumva de festivitatea pe care o organizase în ziua aceea Nata, că festivitățile noastre, cele adevărate, sînt altfel și că vin așa dinlăuntrul sufletului, atunci cînd simți că ai făcut și tu ceva ca cele 2—3 picături de petrol din adîncul oamenilor să iasă la lumină. Și-ar mai rămîne, poate, și sfîrșitul poveștii ! Radu Andone e și astăzi la noi... Și n-a uitat... Nu va uita niciodată cele întîmplate atunci. Pandele s-a înscris la seral... Cîntă, el, tot așa, despre dragoste, dar durerea-i durere ! Cristea, azimîine, asta-i viața, iese la pensie, dar facem împreună protest la ministru să ne primească înapoi... Cît despre mine, cum mă știți, cu intervențiile, că dacă asta ai învățat, asta faci ! Iar despre Nata, dacă o fi să vă întrebe careva, spuneți-i că-i de la sine înțeles că povestea Natei ar fi, de fapt, o altă poveste."

TEIU *(ca o completare a scrisorii)* : Și încă ceva ; la urmă de tot, întrebați-i : dumneavoastră fiind în locul Janei, știind că vă stă în putere să preveniți o erupție și să salvați viețile unor oameni, ce ați fi făcut ?

CORTINA

---

[1] *În atenția regiei :*

În condițiile in care nu se poate realiza scena amintirilor Radu-Teiu, partea a treia a piesei (păstrind doar prima jumătate din monologul interpretei, scenele Radu-Nata, Radu-Maria Andone, Radu-Jana, cu respectivele intervenții ale interpretei și ale lui Teiu, inclusiv finalul — scrisoarea) se unește cu partea a doua.

A DOUA CONSFĂTUIRE A OAMENILOR DE TEATRU DIN REGIUNEA BRAŞOV

Cea de-a doua Consfătuire a oamenilor de teatru din regiunea Braşov * a fost un eveniment semnificativ pentru dezvoltarea mişcării noastre teatrale. Axate în jurul luptei pentru o calitate superioară în arta spectacolului, lucrările Consfătuirii au dezbătut cu spirit de răspundere şi la un nivel ridicat de conştiinţă partinică şi profesională, o seamă de aspecte ale acestei cerinţe majore a teatrului zilelor noastre, încadrîndu-se astfel în preocuparea şi efortul de a oferi publicului spectacole de o înaltă valoare artistică şi educativă. Cele trei teatre din regiune, care au prezentat discuţiei unele roade ale muncii lor creatoare, au avut în acelaşi timp şi posibilitatea unui larg şi util schimb de experienţă.

În decurs de patru zile s-au prezentat şapte spectacole. Pornind de la acest material artistic concret, s-au născut discuţii vii, generalizatoare, cu o întinsă arie de cuprindere a fenomenului teatral. O bază principială şi utilă discuţiilor au constituit-o cele trei referate introductive în problemă, prezentate de teatrele respective.

ÎMPOTRIVA SPECTACOLELOR CENUŞII, NATURALISTE

Prima zi a Consfătuirii a fost consacrată discutării celor două spectacole prezentate de Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe: *Oameni care tac* de Al. Voitin şi *Chef boieresc* de Móricz Zsigmond. Spectacolele teatrului din Sf. Gheorghe au oferit, pe toate coordonatele factorilor scenici, un prilej pentru discutarea — şi criticarea — concepţiilor şi metodelor naturaliste în regie, interpretare şi scenografie. Căci, în adevăr, lipsa unei poziţii active, creatoare, a unui spirit contemporan faţă de textul dramatic, a dat naştere, după cum au remarcat participanţii la Consfătuire, unor spectacole cu iz învechit, cenuşii, neinteresante, în care decorul construit după tipicurile scenografiei naturaliste s-a împletit cu un joc teatral melodramatic, solistic, al interpreţilor.

În spectacolul *Oameni care tac* (regia Völgyesi András) o anume limpezime a mesajului ajunge la spectator, datorită clarităţii ideilor textului şi unor reuşite actoriceşti parţiale (Kováts Dezsö). Dar aşa cum a reieşit din discuţii, momentele închegate ale spectacolului s-au pierdut, devenind neesenţiale, din cauza lipsei de ierarhizare a ideilor textului, a neglijării rolului transformator al comuniştilor, a psihologiei diformate atribuite unor personaje ca Flora şi Zigu, a dezordinii mişcării scenice. Şi mai puternic a fost criticat spectacolul *Chef boieresc* (regia Kováts Dezsö), socotit drept un exemplu grăitor pentru nodul *negativ* de tratare scenică a unei piese aparţinînd fondului clasic al literaturii dramatice. Lipsit de o justă orientare ideologică şi artistică, spectacolul s-a arătat tributar gustului mic-burghez, paseist, stîrnind un viu schimb de păreri în rîndurile participanților la Consfătuire. Nicolae Albani, directorul Teatrului de Stat din Sibiu, a stăruit asupra viziunii regizorale deficitare care, în oglindirea mediului social surprins cu ascuțime critică de Móricz Zsigmond, a subliniat cu accente nostalgice, tocmai atmosfera tradițional-patriarhală a lumii demascate de autor. „Cheful" a fost tratat în mod concesiv față de gustul mic-burghez, ca un element de pitoresc gratuit și nu ca un argument artistic menit să ducă la condamnarea acelei societăți. „Cum jucăm, ce orientare dăm textelor clasice pe care le includem în repertoriul nostru, ce înseamnă a prelua în mod creator moștenirea teatrului realist-critic ?" e o întrebare în jurul căreia s-a discutat mult, insistîndu-se asupra primejdiei montărilor scenice greșite ideologic, montări ce deformează mesajul piesei și nu justifică — pentru cei ce nu cunosc textul dramatic — includerea lui în repertoriu. Marius Oniceanu, regizor la Teatrul de Stat din Brașov, a pus scăderile spectacolului *Chef boieresc*, mai ales pe seama interpreților (Király József, Biró Levente, Botka László), care au preferat să amuze cu orice chip publicul, neglijînd să prezinte critic profilul moral degradat al personajelor întruchipate, transformînd tarele moralei înfierate de M. Zsigmond — ca viciul, beția, descompunerea — în motive de haz, acoperindu-le cu un val inofensiv de simpatie.

---

* 25—30 octombrie 1961.

S-a arătat, în concluzie, că montarea acestui spectacol nu slujește educării conștiinței socialiste a publicului, din cauza viziunii obiectiviste, atemporale a textului, a transpunerii sale scenice naturaliste. Spectacolul *Chef boieresc* se apropie, din păcate, de *Oameni care tac*, prin aceeași lipsă de calitate artistică, ambelor spectacole fiindu-le comună înțelegerea pasivă a textului dramatic și nu folosirea lui ca un element de bază pentru transmiterea unui mesaj contemporan, în concordanță cu preocupările și cerințele spectatorilor.

MUNCA ACTORULUI CU SINE ÎNSUȘI, CERINȚĂ VIE ȘI PERMANENTĂ

La analiza producției artistice a teatrului din Sf. Gheorghe, a contribuit cu reale rezultate pozitive referatul cu care acesta s-a prezentat la Consfătuire. În mod firesc și gîndit, acest referat a centrat problema luptei pentru calitate, în jurul muncii de fiecare zi și al relațiilor de muncă ale colectivului, în jurul legăturii cu viața a personalului artistic. „Putem spune că majoritatea actorilor teatrului nostru — se arată în referat —, atît cadrele mai în vîrstă cît și cele tinere, duc, în ultimul timp, o luptă dîrză cu ei înșiși, deoarece simt că ceea ce dau pe scenă încă nu este destul, că este nevoie să dea din ce în ce mai mult. Cu alte cuvinte, ei sînt nemulțumiți cu ei înșiși, și acest lucru constituie chezășia creșterii calitative a muncii colectivului nostru. Teatrul nostru — se spune mai departe în referat — se mîndrește cu o serie de actori conștiincioși, pasionați, talentați... Acești actori se străduiesc din toate puterile să devină actori de tip nou, să se debaraseze de mentalitatea și practicile învechite." În referat se arată cu spirit critic și exemplificări concrete că unii actori din acest teatru sînt preocupați de succesul lor imediat, personal (lucru observat, de altfel, și în spectacolele respective), ceea ce dăunează muncii în colectiv. De asemenea, referatul ridică cu ascuțime problema nivelului cultural al actorilor, subliniind necesitatea îmbogățirii orizontului lor spiritual, ca și legătura mai temeinică cu realitatea constructivă din jur. „Neglijarea observării permanente a fenomenelor vieții noi s-a manifestat, și nu o dată, la actorii noștri, provocînd situații care au dus la destrămarea unității spectacolului și dăunînd astfel calității lui. Uneori, pe scenă nu apar decît doi actori, dar diferența în maniera lor de joc ne indică o jumătate de secol. Unul trăiește cu recuzita învechită a trecutului, iar celălalt aparține realităților zilelor de azi ; unul încearcă să convingă pe spectator printr-un patos fals, iar celălalt atrage publicul prin simplitate și ton natural ; unul lucrează cu rutină, celălalt își rezolvă rolul cu tărie și convingere." Cu combativitate și simț de răspundere, referatul critică pe actorii rutinieri, ca și pe cei pasivi față de munca artistică a colectivului, care prin comoditate frînează eforturile creatoare ale celorlalți. Preocupîndu-se, în vederea ridicării calității spectacolului, de găsirea „noului" în expresia scenică, a acelui *nou* corespunzător cerințelor și exigențelor spectatorului contemporan, referatul constată : „În spectacolele noastre, elementele vechi și cele noi încă se amestecă. Avem creații încă naturaliste, avem încă decoruri, copii «fidele» ale realității. Trebuie să învățăm încă mult, pînă ce mijloacele noastre de exprimare se vor transforma, se vor cizela și vor putea fi înțelese de toată lumea."

Simțul critic și autocritic, spiritul responsabil care a prezidat acest referat, ca și poziția autocritică a regizorilor celor două spectacole constituie un punct cîștigat în lupta teatrului din Sf. Gheorghe pentru dobîndirea calității artistice, pe care o așteaptă de la acest colectiv întreaga noastră mișcare teatrală.

LA BAZA CALITĂȚII SPECTACOLULUI, CALITATEA TEXTULUI DRAMATIC

Spectacolele prezentate de Teatrul de Stat din Sibiu — *Mare meci la Chițăoani* de D. Stanca, *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller și *Jurnalul Annei Frank* (la secția germană) — au constituit obiectul discuțiilor în cea de-a doua zi a Consfătuirii.

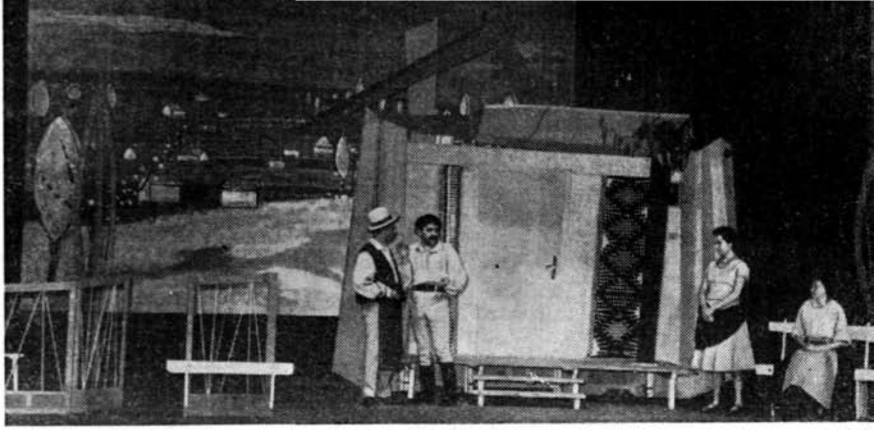
Cu toate meritele echipei actoricești, ale stilului interpretativ și conducerii regizorale, spectacolul *Mare meci la Chițăoani* (regia Mihai Dimiu) nu s-a bucurat pe deplin de calificativul major al calității artistice. Fiindcă textul dramatic care a stat la baza acestui spectacol — realizat pe trăsăturile care încep să se cristalizeze într-un profil distinct al teatrului din Sibiu — nu poate fi privit cu adevărat ca o „piesă de teatru", ci ca o înșiruire de aspecte, de o „noutate" limitată, culese din lumea satului, fără finalitate. Cu o temă *aparent* actuală, neînchegată însă pe plan dramatic, cu un conflict artificios și o compoziție convențională, textul lui Dominic Stanca nu lasă urme în conștiința spectatorului, nu-i dă nici un răspuns, pentru că nu pleacă de la nici o întrebare, și apare de aceea nelalocul lui în repertoriul unui teatru care și-a cîștigat prestigiul pentru preocupările sale în valorificarea scenică a dramaturgiei originale. Faptul a fost subliniat în repetate rînduri în luările de cuvînt ale participanților.

Căutînd să acopere lipsa de idei, sărăcia psihologică a personajelor, spectacolul a pedalat pe pitorescul dialectal al limbajului, pe ritm și mișcare, agreabil realizate din punct de vedere al omogenității stilistice, dar golite de sens ideologic, de adevăr omenesc. În ciuda eforturilor vădite ale echipei sibiene și a calităților ei recunoscute la ultima Decadă a dramaturgiei originale, în ciuda muncii îngrijite a regizorului Mihai Dimiu, spectacolul a demonstrat astfel zădărnicia efortului artistic, atunci cînd acesta se dăruiește lucrărilor minore, nereprezentative pentru stadiul actual al dezvoltării dramaturgiei originale.

MESAJUL SPECTACOLULUI SĂ FIE TRANSMIS PRIN TOATE ELEMENTELE ARTEI SCENICE

Jurnalul Annei Franck, dramatizarea lui Goodrich și Hackett, și îndeosebi *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller, operă reprezentativă pentru dramaturgia progresistă contemporană, ating conștiința spectatorului nostru prin modul revelator în care dezvăluie realitățile tragice din lumea ostilă omului. Ele pretind regizorului o poziție ideologică înaintată, clară, în fața inerentelor limite ale textului.

Moartea unui comis-voiajor (regia Mihai Dimiu), spectacol montat în urmă cu doi ani pe scena teatrului din Sibiu, și-a păstrat pe coordonatele sale esențiale, spiritul înaintat al gîndirii regizorale, fiorul tragic al interpretărilor, stilizarea gravă și totodată poetică a decorului. Regizorul Mihai Dimiu a înțeles destinul tragic al lui Willy Loman, ca o ilustrare a prăbușirii individului în jungla capitalistă, ca o destrămare a tuturor iluziilor strecurate perfid omului de pe stradă de sloganuri și reclame, ca o demonstrație concretă a inconsistenței și caracterului de clasă al filozofiei pragmatice. În mod subliniat, regizorul readuce în memoria spectatorilor în momentul sinuciderii comis-voiajorului, concluziile — imprimate pe benzi de magnetofon — ale celor din jur, care au înțeles că distrugerea lui Willy Loman e o consecință a încrederii sale naive în mirajul modului de viață american. Dar intențiile limpezi ale regiei n-au fost servite de interpretarea actorului Costel Rădulescu. Acesta a imprimat destinului lui Willy Loman, datele întîmplătoare și stranii ale unui caz particular, patologic, de dizolvare psihică continuă. Din această pricină, demonstrația textului dramatic se alterează, devine confuză, planul trăirii reale și cel al intro- și retrospecțiilor se amestecă, tratate în aceeași tonalitate de intens dezechilibru. Spectacolul își pierde astfel din forța revelatoare și, în ce privește mesajul, din eficiență.



Mircea Hindoreanu (Teofil), Teodor Portărescu (Păstrilă), Zoe Stănescu (Minodora) și Viorica Răchită (Nastasia) în „Mare meci la Chițăoani" de Dominic Stanca — Teatrul de Stat din Sibiu

Pe bună dreptate a fost criticată în spectacolul *Jurnalul Annei Franck* (regia Hanns Schuschnig), discordanța supărătoare dintre elementul plastic-scenografic (Olga Muțiu), care, singur, a fost chemat să exprime ideile regizorale și atmosfera generală a întregului spectacol. S-a vădit în dezbateri că elementele unui spectacol nu se pot disjunge, că ele trebuie privite și discutate numai în perspectiva mesajului, a exprimării lui concludente. În acest spectacol, casca de oțel cu cruci încîrligate — simbol al terorii fasciste, ce apasă întregul cadru scenografic — a rămas însă un element izolat, căruia i s-a asociat, numai în mică măsură, jocul interpreților. Majoritatea actorilor au pierdut din vedere tema principală, suprasarcina întregului spectacol : de a prezenta substanța degradatoare a fascismului, efectele terorii lui în conștiința și viața omului, necesitatea luptei omului pentru salvarea demnității sale.

Relevînd scăderile ce s-au manifestat în spectacolele Teatrului de Stat din Sibiu, pentru a sublinia necesitatea colaborării tuturor factorilor scenici în obținerea unei calități artistice superioare, nu s-a trecut totuși cu vederea aportul unor actori ca Ion Bessoiu, Livia Baba, Sebastian Papaiani, Teodor Portărescu, Alfons Kolowrat, care au vădit un nivel interpretativ deosebit.

ALEGEREA REPERTORIULUI, IMPORTANT CRITERIU AL CALITĂȚII SPECTACOLULUI

Contribuția stimulatoare la discuții, adusă în Consfătuire de spectacolele Teatrului de stat din Sibiu, a fost întregită de referatul prezentat de același teatru. Pornind de la premisa obiectiv necesară, impusă de întreaga dezvoltare a culturii teatrale, ca și de permanenta creștere a exigenței publicului — a luptei pentru calitate în teatru —, referatul pune pe primul plan problema alcătuirii repertoriului, subliniind, în această privință, importanța criteriului actualității.

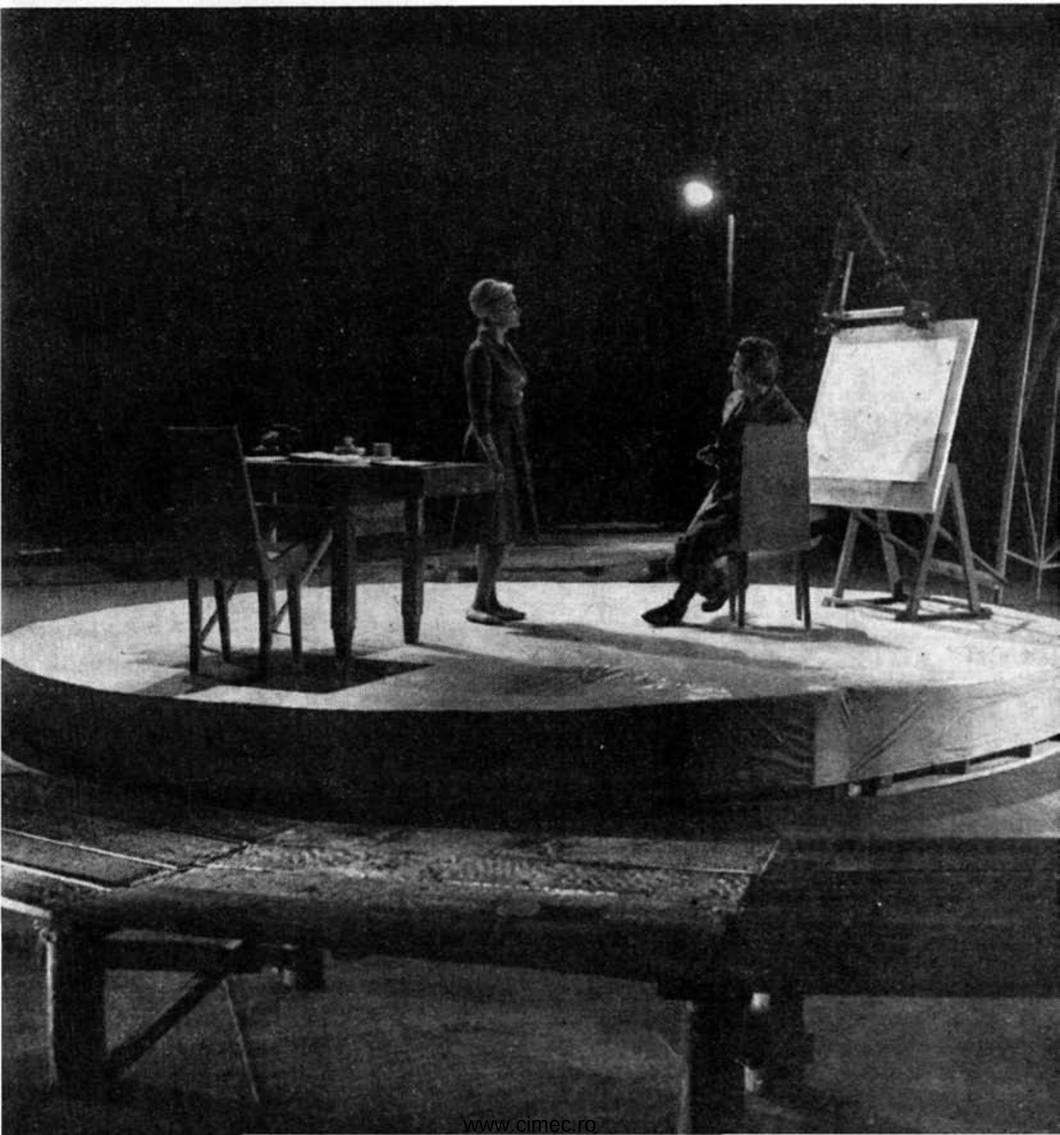
„Acest criteriu ne-a orientat în selecționarea pieselor care au fost înscrise în programul actualei stagiuni. În mod concret, trei piese romînești de actualitate — *Mare meci la Chițăoani* de D. Stanca[1], *Mi se pare romantic* de Radu Cosașu, și o nouă piesă a lui Dorel Dorian — inspirate din actualitatea vie a patriei noastre ; apoi *Oceanul* de Alexandr Stein, care oglindește construcția comunistă în conștiința oamenilor sovietici, *Liturghia de la miezul nopții* de Peter Karvas, care înfierează mica burghezie oportunistă, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* de Bertolt Brecht, care atacă substanța antisocială a nazismului și previne împotriva recrudescenței lui în lume, și *Orfeu în infern* de Tennessee Williams care pătrunde în infernul prejudecăților micii burghezii americane." La stabilirea repertoriului teatrului din Sibiu au prezidat de asemenea și alte criterii : de pildă, alegerea unor drumuri mai puțin bătute, în consecință, aducerea în scenă a unui clasic uitat, Costache Caragiale, cu *O soaré la mahala*, și un Shakespeare încă nejucat pe scenele noastre, *Zadarnicele chinuri ale dragostei*. „Totodată, putem adăuga la criteriile de mai sus că un rol important în alegerea pieselor l-a jucat acceptarea repertoriului de către întregul colectiv, considerîndu-se că numai prin respectivul program ideologic și artistic, colectivul își poate valorifica pe deplin însușirile artistice și fructifica pasiunile creatoare.“

---

[1] Ulterior, directorul Teatrului din Sibiu, Nicolae Albani, a considerat, în spirit autocritic, ca fiind justificate obiecțiile aduse înscrierii acestei piese în repertoriu.

Referatul teatrului din Sibiu dezbate pe larg problema omogenității și a spiritului de echipă al colectivului, arătînd că alcătuirea repertoriului în acest teatru reprezintă rodul unei munci colective. „Sarcina nr. 1 a conducerii teatrului nostru — se spune în referat — este să apropie, să cointereseze întregul colectiv

Stela Popescu-Puican (Domnica Rotaru) și C. Voinea-Delast (Banu Mareș) în „Secunda 58“ de Dorel Dorian — Teatrul de Stat din Brașov



Emil Siritinovici (Lupu Aman) și Stela Popescu-Puican (Domnica Rotaru) în „Secunda 58“ de Dorel Dorian — Teatrul de Stat din Brașov

la procesul de producție și e de subliniat că aici nu e vorba numai de o cointeresare organizatorică, privind distribuirea de sarcini, ci, în primul rînd, de una teoretică, o orientare generală de perspectivă, privind mersul înainte al teatrului nostru.“ Trebuie de asemenea subliniat — și referatul a insistat asupra acestui punct — că la Teatrul de Stat din Sibiu, problema calității sporite a spectacolului reprezintă un program permanent de acțiune: „numai *Ferestre deschise*, chiar dacă reprezintă un spectacol bun, nu poate asigura calitatea ridicată a teatrului nostru. O întreagă stagiune, și după aceea altele vor trebui să se ridice, în ansamblul lor, la cel mai înalt nivel ideologic-artistic.“

PROPRIUL MESAJ AL REGIZORULUI

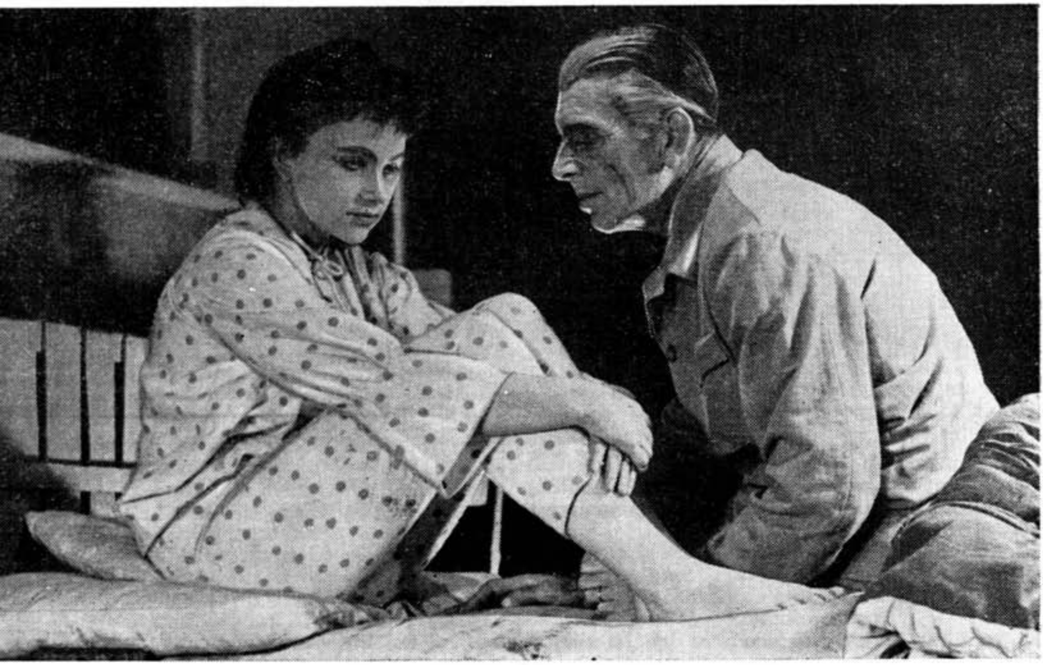
Cea de-a treia zi a Consfătuirii a fost unanim considerată de către participanți ca revelatoare în dezbaterea calității, datorită celor două ipostaze diferite ale spectacolului teatral, oferite de Teatrul de Stat din Brașov.

Acest teatru, valorificînd dramaturgia originală, poate întîmplător — dar nu și fără a oferi prilej de meditație — cu piesele aceluiași autor Dorel Dorian, a prezentat la Consfătuire, cel mai frumos, mai interesant, mai contemporan spectacol: *Secunda 58* (regia Ion Simionescu), și cel mai neinteresant, mai vechi spectacol, *Dacă vei fi întrebat* (regia Marius Oniceanu), al lor. Desfășurarea acestor spectacole a demonstrat că nu este suficient să precumpănească tema actuală într-un repertoriu, nici ca piesele originale alese să fie înzestrate cu un conținut înaintat, pentru a pretinde că ai adoptat o atitudine creatoare, stimulatoare, față de dramaturgia originală. *Dacă vei fi întrebat*, această valoroasă dezbatere etică privind „drumul spinos al înțelegerii“ pe care l-a străbătut o anumită categorie de intelectuali din țara noastră, și-a pierdut pînă într-atîta pe scena teatrului din Brașov, atributele care au îndreptățit prețuirea și promovarea ei, încît publicul s-a îndepărtat de-a dreptul de fondul ei uman și filozofic, din cauza felului primitiv, schematic și diformat, în care au apărut eroii piesei, străin profilului oamenilor înaintați ai zilelor noastre. Asistînd la acest spectacol, pe bună dreptate te întrebi : ce-a dorit să spună regizorul urcînd pe scenă eroii lui Dorel Dorian ? Care a fost poziția lui în fața problemelor piesei, în fața conflictului în care sînt angrenați eroii ? Că acesta n-a avut nimic de spus, ori că a înțeles la întîmplare sensurile artistico-ideologice ale piesei, s-a văzut din plin din „realismul cenușiu" (citește : antirealism) străin esenței noastre teatrale, care domină spectacolul, din tratarea caricaturală naturalistă a personajelor negative, din folosirea efectelor de „grand guignol", din ostentația și sărăcia de trăsături umane, în care au fost prezentați eroii comuniști.

Cu atît mai revelatoare s-au arătat aceste laturi negative ale spectacolului, cu cît el a putut fi nemijlocit comparat cu stilul aceluiași teatru în montarea piesei *Secunda 58*. Revelatoare în ce privește atitudinea regizorului și a întregului colectiv față de piesă, în ce privește caracterul de pledoarie pe care l-a dobîndit spectacolul în lupta pentru calitatea actului artistic ! La spectacolul *Secunda 58*, spectatorul simte că regizorul, scenograful și întreg colectivul artistic au ales această piesă fiindcă au avut ceva propriu și important de comunicat. Cu acest spectacol apare clar că lupta pentru calitate reprezintă o problemă de conștiință partinică, de etică socialistă, că ea implică o atitudine înaintată, creatoare, față de sarcinile profesionale. Această conștiință partinică s-a reflectat în spectacolul *Secunda 58*, prin ideile noi pe care el le aduce în elocvente imagini scenice : ideea frumuseții, a bucuriei poeziei care luminează viața constructorilor socialismului. Romantismul muncii comuniste, poezia construcțiilor, a noului peisaj uman și industrial, s-au realizat în legătura concordantă, armonioasă, dintre interpretare, scenografie, mișcare, muzică. Decorul (Cristina Serion), sugestiv, aerat, care a adus în prim-planul piesei șantierul, noul peisaj industrial, acordîndu-i valoare de personaj, s-a asimilat cu caracterul emoțional al interpretării, într-o comunicare directă și intensă cu publicul. Regizorul a dorit ca în această montare a *Secundei 58* să spună publicului deosebit de multe lucruri și a izbutit în cea mai mare parte. De aici derivă și caracterul *original* al acestui spectacol, trăsăturile proprii care-l deosebesc de alte montări cu același text. O atitudine creatoare în fața rolului a dovedit Stela Popescu-Puican (Domnica Rotaru), a cărei interpretare, caracterizată printr-un lirism tonic, prin demnitatea eticii socialiste și prin umor lucid, a contribuit la luminarea deplină a ideii responsabilității omului față de colectiv, a mesajului optimist care străbate întregul spectacol.

Cum era și firesc, aceste două spectacole, situate la nivel opus de realizare, au suscitat un viu schimb de opinii, generînd confruntări, respingeri și apropieri pasionate. De pildă, în mod polemic, oamenii de teatru din Sf. Gheorghe (care au inaugurat stagiunea de asemenea cu premiera *Secunda 58*) au demonstrat o altă înțelegere a piesei, neacceptînd viziunea regizorului Simionescu asupra relațiilor sentimentale dintre personaje, tonul optimist al finalului, sau unele „infidelități" față de indicațiile autorului în legătură cu cunoscuta scenă a „fugii prin ploaie". Poziția lor a fost combătută pe bună dreptate, fiindcă plecarea Domnicăi Rotaru în final nu invită nicidecum la tristeți melodramatice, ci, dimpotrivă, la reflecție lucidă și încredere în capacitățile eroilor zilelor noastre de a-și rezolva problemele personale, fără să contravină celor ale întregii colectivități. În cadrul discuțiilor, s-au născut și alte polemici care merită a fi menționate pentru elucidarea unor probleme de ordin teoretic. Astfel, regizorul Mihai Dimiu, apreciind spectacolul *Secunda 58* pentru spiritul înnoitor pe care îl inaugurează în teatrul din Brașov, a considerat pe de altă parte că aceste două spectacole pornesc de la aceeași platformă ideologică, exprimînd o diversitate de stiluri în cadrul metodei realismului socialist. Afirmația sa a stîrnit dezacordul participanților, care au combătut afirmația, evident eronată, a „platformei ideologice comune", precizînd că diferența dintre cele două spectacole stă tocmai în poziția ideologică diferită față de text a celor doi regizori, în poziția diferită față de fenomenul teatral. Varietatea de expresie, de mijloace artistice, în cadrul unei concepții artistice creatoare, în cadrul metodei realismului socialist, cum ar fi, bunăoară, tratarea în stil diferit a *Poveștii din Irkutsk* la Teatrul „Vahtangov" și la Teatrul „Maiakovski", nu se poate confunda cu *poziția* diferită a unor regizori în fața fenomenului teatral. Spectacolul pus în scenă de Marius Oniceanu vădește o concepție veche despre fenomenul teatral, o înțelegere vulgarizatoare a eficienței mesajului artistic, exprimat în chip neartistic. Spectacolul *Secunda 58*, spectacol activ, militant, pe coordonata sa principală, a primit la această Consfătuire, calificativul major al calității, pentru realizarea deplinei unități între toți factorii artistici care-l alcătuiesc.

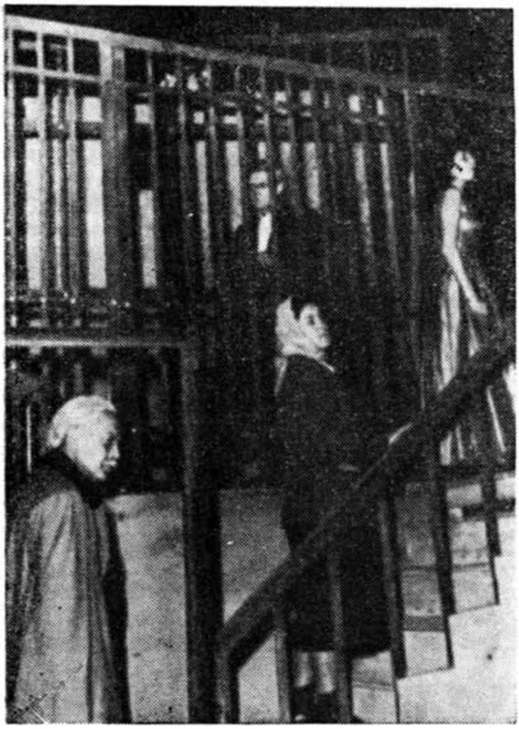
Unitatea de concepţie (nu a mijloacelor de expresie), colaborarea creatoare între regizorii aceluiaşi teatru reprezintă o condiţie importantă, de primul ordin, chiar o premisă în asigurarea calităţii ridicate a spectacolelor. Această problemă a reieşit cu limpezime în urma prezentării referatului Teatrului de Stat din Braşov. Cu justeţe orientat în aspectele teoretice, principiale, ale luptei pentru calitate în teatru, acest referat n-a izbutit totuşi să adopte în practică o poziţie critică şi autocritică faţă de munca respectivului colectiv. El a reprezentat un punct de vedere izolat, nu rodul unei comuniuni de convingeri a factorilor de răspundere din teatru. Numeroşi participanţi la discuţii, şi îndeosebi membrii colectivului braşovean (actorii V. Fătu, G. Gridănuşu, Stela Popescu-Puican ş.a.), au adus obiecţii serioase, întemeiate, acestui referat. Ioana Baciu Mărgineanu, secretar literar al teatrului din Braşov, a considerat că referatul teatrului în care lucrează nu reflectă o poziţie principială justă în problema calităţii, că el e semnificativ pentru modul defectuos al muncii regizorilor din teatru şi că oglindeşte lipsa conlucrării creatoare între factorii responsabili ai teatrului. Experienţa teatrului din Braşov, care a demonstrat niveluri atît de diferite ale realizării scenice, atestă că în lupta pentru înalta calitate a spectacolului, un factor obligator îl reprezintă stabilirea unui climat creator, colaborarea activă a regizorilor, munca responsabilă a consiliului artistic. Din păcate, tocmai în această problemă şi tocmai regizorii teatrului din Braşov n-au adus în discuţie contribuţia ce se aşteaptă de la ei. S-a constatat, de altfel, că regizorii, la această Consfătuire, n-au încercat totdeauna să dea dezlegări teoretice problemelor discutate, n-au analizat temeinic propria lor muncă cu interpreţii, caracterul colaborării cu scenografii, în vederea realizării unei calităţi artistice superioare a spectacolelor. Unii regizori, în luările lor de cuvînt, s-au oprit la aspecte lăturalnice, în special de ordin tehnic, extrăgîndu-le şi izolîndu-le din contextul unor fenomene cu mult mai complexe şi mai cuprinzătoare. Am regretat, de asemenea, totala absenţă la discuţii a regizorului Ion Simionescu din



Braşov, ca şi a altora, al căror cuvînt despre propria lor muncă (merituoasă şi ca atare apreciată) şi respectiv munca altora ar fi adus poate o contribuţie utilă în lărgirea dezbaterilor şi în fundamentarea concluziilor.

* * *

Importanţa Consfătuirii actuale a oamenilor de teatru din regiunea Braşov a fost clară tuturor participanţilor. Concluziile au pus teatrelor participante cîteva jaloane însemnate de perspectivă în drumul şi lupta lor pentru obţinerea unui nivel calitativ mai înalt în munca artistică. Nu pot, înainte de orice, să fie trecute cu vederea — ca o garanţie că lupta pentru calitate va fi dusă cu succes — poziţia partinică militantă care s-a afirmat de-a lungul dezbaterilor, puternicul curent de opinie pentru contemporaneitate în conţinut şi formă, atitudinea intransigentă faţă de rămăşiţele vechiului în gîndirea şi munca oamenilor de teatru. Consfătuirea a arătat într-un spirit constructiv de muncă tovărăşească, situaţia reală, nivelul actual al muncii în respectivele teatre ; a dezvăluit într-un mod curajos lipsurile încă existente, nevoile imperioase din aceste teatre, indicînd verigile principale către care trebuie să se îndrepte conducerile lor în vederea obţinerii unor înalte rezultate calitative. Totuşi, s-ar putea pune întrebarea de ce unele colective, ca de pildă teatrul din Sibiu, sau cel din Sf. Gheorghe, s-au prezentat cu spectacole montate cu stagiuni în urmă, cînd în repertoriul lor se află spectacole mai proaspete, şi poate mai concludente. Dacă în mod sincer, cu spirit autocritic, unele teatre au adus în faţa participanţilor tabloul situaţiei reale din teatre, fără a ascunde lipsurile existente, s-a observat în Consfătuire şi o altă tendinţă, uşor festivistă, caracterizată prin dorinţa de a prezenta spectacole aşa-zise de „export". Din teama, poate, de a nu-şi pierde un prestigiu artistic cucerit ?



Stînga : **Karin Decker (Anne Frank) şi Alfons Kolowrat (Otto Frank) în „Jurnalul Annei Frank" de Goodrich şi Hackett — Teatrul de Stat din Sibiu, secţia germană**

Dreapta : **Kováts Dezsö (Banu), Kováts Erzsébet (Maria), Kováts Kató (Flora) şi Botka László (Zigu) în „Oameni care tac" de Al. Voitin — Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe**

Calitatea este o rezultantă practică, sintetică, a mai multor factori : de ordinul orientării teoretice şi al mijloacelor scenice concrete. În ce priveşte primul factor, s-a stabilit că el e nemijlocit legat de un repertoriu alcătuit în spiritul unei înalte exigențe politico-artistice, de preocuparea militantă pentru lucrări de reală actualitate în practica construirii socialismului, în măsură să contribuie efectiv la educarea conștiinței socialiste a publicului. Dar, așa cum s-a spus, alegerea unor piese de maximă valoare și eficiență, numai prin simplul act al alegerii, nu conferă calitate spectacolului. Repertoriul propus trebuie să fie realizat deplin pe plan artistic, pentru ca el să-și poată într-adevăr justifica programarea, pentru a revendica adeziunea publicului. Teatrul de Stat din Sibiu, de pildă, care și-a alcătuit pentru actuala stagiune un repertoriu de o mare valoare ideologică și artistică, trebuie să muncească cu multă seriozitate pentru asigurarea unor spectacole pe măsura pieselor propuse. Pentru aceasta s-ar cuveni, credem, completarea echipei sibiene cu forțe tinere valoroase, cu noi absolvenți ai institutului, fapt absolut necesar în împrospătarea (dacă nu chiar în justețea) distribuțiilor, în ridicarea calității rezultatelor teatrului. După cum Teatrul de Stat din Brașov — după părerea noastră — ar trebui să reflecteze cu mai mult spirit de răspundere la posibilitățile colectivului său de a trăi într-un climat de muncă în adevăr creator, pentru ca repertoriul său să ajungă cu eficacitate și consecvență la împlinirea cuvenită.

Responsabilitatea regizorului în asigurarea calității spectacolului este un alt factor important în obținerea rezultatelor maxime în munca teatrelor. Consfătuirea a scos la iveală necesitatea absolută a întăririi muncii regizorale în teatrul din Sf. Gheorghe, aducerea în acest teatru a unor forțe regizorale capabile să-l îndrumeze pe făgașul contemporan al artei noastre scenice.

În problemele complexe ale muncii actorului, Consfătuirea a demonstrat, cu exemple vii și edificatoare, diferența dintre interpretarea vie, contemporană, gîndită, generată de o perspectivă creatoare față de rol, și jocul teatral îmbătrînit, dominat de rutină și manieră, generat de neînțelegerea esenței teatrului nostru contemporan.

Problemele scenografiei și-au găsit de asemenea o sferă largă de generalizare în dezbaterile Consfătuirii, atributul calității primindu-l decorul funcțional, sugestiv, poetic, bogat în idei, și combătîndu-se decorul naturalist, urît, confecționat după șabloanele unui teatru vechi.

Calitatea spectacolelor presupune studiul profund și permanent al realității de către oamenii de teatru, în perspectiva îmbogățirii necontenite a mijloacelor lor de expresie, a înnoirii acestor mijloace în concordanță cu cerințele fundamentale ale actualității și cerințele morale ale construirii socialismului. Stabilirea în teatre a unui climat creator, fundat pe principiile eticii comuniste, pe responsabilitatea individuală și colectivă, pe combaterea curajoasă a rutinei și inerției în artă, este un factor din cei mai importanți în atingerea unei calități artistice de înalt nivel.

Organizată în spirit creator de către Secția de învățămînt și cultură a Sfatului popular regional și sub îndrumarea organelor locale de partid, a doua Consfătuire a oamenilor de teatru din regiunea Brașov și-a atins în mare măsură scopul, oglindind resursele bogate, creatoare, ale mișcării artistice teatrale de care regiunea dispune.

Ea poate sluji ca exemplu și stimulent pentru organizarea altor întîlniri asemănătoare între oamenii de teatru din regiuni, și poate consacra această formă de schimb de experiență ca una din cele mai rodnice pentru dezvoltarea mișcării noastre teatrale.

Mira Iosif

DESPRE CONTEMPORANEITATE ÎN MOD CONTEMPORAN

Articol scris special pentru revista „Teatrul"

de A. Karaganov

„Partidul cheamă pe toţi oamenii de litere şi de artă să abordeze în mod curajos, cu spirit inovator, temele contemporaneităţii". Aceste cuvinte din raportul lui N. S. Hruşciov la Congresul al XXII-lea al P.C.U.S. determină orientarea foarte importantă a analizelor critice pe care le întreprindem asupra dramaturgiei contemporane. Stabilind succesele şi lipsurile acesteia, trebuie să avem grijă ca experienţa dramatică acumulată de scriitori să servească drept bază căutărilor creatoare noi, luptei active pentru o dramaturgie de o înaltă ţinută artistică, contemporană în conţinut şi formă.

Nu am pretenţia că pot înfăţişa un tablou complet, nici că aş aşeza un just echilibru între aprecieri şi exemple ; aş vrea numai ca, ţinînd seamă de cîteva opere dramatice, să ridic unele probleme privitoare la dezvoltarea actuală a dramaturgiei sovietice. Nu sînt noi aceste probleme ; totuşi, merită să întîrziem încă o dată asupra lor, căci de rezolvarea lor depinde în mare măsură creaţia scriitorilor dramatici.

1

Este bine ştiut că actorii obişnuiţi să-l joace pe Gogol n-au vrut la început să-l joace pe Ostrovski. La rîndul lor, actorii formaţi pe operele lui Ostrovski, au trecut anevoie la Cehov ; prima montare a *Pescăruşului* a suferit un eşec, cu toate că interpreţii erau talentaţi şi cu experienţă.

Gogol, Ostrovski şi Cehov trăiesc azi, în conştiinţa noastră, sub învelişul comun al clasicităţii. Îi stimăm în egală măsură. Actorilor nici nu le trece prin minte să-i opună pe unii altora. Lucru firesc pentru oamenii de artă cu experienţa ideologică şi estetică a culturii socialiste.

Dar, folosindu-ne de avantajele noastre istorice, nu uităm oare procesele reale ale dezvoltării artei ? Nu prezentăm oare ca prea senină istoria dezvoltării artistice ? Nu minimalizăm oare uneori importanţa căutărilor creatoare care presupun descoperiri noi, adesea chiar reexaminarea (nu numai perfecţionarea !) elementelor ce ne sînt dinainte date ?

Greşesc greu acei oameni de artă şi critici care socotesc că ploconirea epigonică în faţa vechilor modele este primejdioasă doar în arhitectură. În dramaturgia teatrală şi cinematografică nu există acceleratori ai inovaţiilor, cum sînt metodele noi şi noile materiale din industria de construcţie. Dar istoria nu bate pasul pe loc nici în domeniul nostru. Şi aici procesele de înnoire sînt tot atît de impetuoase, chiar dacă nu atît de vizibile, ca trecerea de la clădirile cu multe etaje ornate după stilul Parthenonului şi Vasili Blajenîi, la cartierele experimentale din sud-vestul Moscovei şi Palatul Congreselor de la Kremlin. În prima jumătate a anului 1950, critica teatrală a depus eforturi serioase pentru afirmarea nucleului dramatic în piesă, luptînd împotriva lipsei de conflict. Condamnînd cu hotărîre neglijarea principiilor elementare ale dramaturgiei, critica sublinia că fără conflict nu poate exista dramă : conflictul determină nu numai conținutul, dar și forma desfășurării ei. Cu acest prilej, se punea de obicei în prim-plan ciocnirea caracterelor care întruchipează diverse idei, interese și năzuințe ale oamenilor. Faimoasa expresie a lui Belinski „ciocnirea caracterelor" intră în preferința noastră. În legătură cu înfățișarea dramaturgică a omului, se cerea ca dezvăluirea caracterelor să aibă loc în acțiune, fără amestecul autorului. Se acorda o mare importanță scoaterii în relief a personajului : calea spre aceasta o vedeam în desfășurarea acută a subiectului, în concentrarea evenimentelor și împrejurărilor zugrăvite, în sintetizarea limbajului pînă la esența aforistică. La analizarea construcției piesei se dezvolta inevitabil ideea necesității unei acțiuni încordate și a unei coliziuni în fiecare scenă. Cînd se aprecia compoziția, erau proclamate ca cerințe de bază precizia și claritatea subiectului, existența tradițională a intrigii, a culminației și a deznodămîntului.

Amintesc toate acestea nu pentru a purcede la o stupidă reexaminare a adevărurilor afirmate ieri. Cuceririle teoretice ale criticii noastre, care s-a ridicat să apere drama în dramă, își păstrează și astăzi vie însemnătatea. Nu este însă greu să ne dăm seama că unele din aceste principii, socotite pînă nu de mult drept obligatorii, sînt nesocotite în piesele actuale. Contribuie la aceasta nu numai tinerii începători, dar și maeștrii ajunși înțelepți grație experienței. Îi împinge pe această cale riscată o năzuință creatoare mai temeinică, deoarece are drept sprijin însăși viața, nu o înfocare juvenilă sau o modă trecătoare. Și dacă așa stau lucrurile, este oare necesar să apărăm cu atîta înverșunare niște principii devenite astăzi discutabile ?

În primul rînd, să nu uităm că nimeni, niciodată, nu poate planifica dinainte durata unor principii artistice. Apoi că, pe un teren năpădit de buruienile lipsei de conflict, nu ar fi fost cu putință căutările actuale, și aceasta e esențial. Lipsa de conflict ar fi denaturat în mod necesar calea căutărilor, a fi denaturat conținutul și caracterul lor. Căci, una este reexaminarea unor principii în numele căutării de forme noi, în numele cerinței ca — în veridicitatea ei lipsită de compromisuri — dramaturgia sovietică să fie lucidă și plină de inspirație, să vorbească despre contemporaneitate în mod contemporan. Și alta, cu totul alta este renunțarea la legile dramaturgiei, la baza eficienței ei — conflictul — de dragul afirmării unor iluzorii, chiar dacă consolatoare, imagini ale vieții.

Trebuiau apărate principiile elementare care fac drama-dramă ; căci numai așa literatura noastră dramatică putea, fără a se teme de oricît de cutezătoare căutări, să progreseze în calea ei spre dezvăluirea cea mai artistică a caracterului omului contemporan, a acțiunilor, gîndurilor și sentimentelor lui.

Ar fi fost o îndeletnicire sterilă să studiezi particularitățile dezvoltării contemporane a dramaturgiei sovietice constatînd doar că multe piese actuale nu seamănă în aspectul lor exterior cu cele scrise ieri. Adevărata inovație nu se limitează la invenții indiferente față de schimbările ce au loc în conținutul vieții. Cînd asemenea schimbări au loc, arta nu-și poate nici ea păstra forța ei vie, dacă la rîndul ei nu se schimbă.

„Nu exercită oare *caracterul obiectului* nici o influență, fie ea cît de mică, asupra cercetării ? — scria Karl Marx. Adevărul nu include numai rezultatul, ci și calea care duce spre el.. Și nu trebuie oare felul cercetării să se modifice după obiect ? Cînd obiectul rîde, ea trebuie să fie serioasă, iar cînd obiectul este incomod, ea trebuie să fie modestă". (Marx, Engels, Opere, vol. I, pag. 8, E.S.P.L.P.).

Aceasta s-a spus despre o cercetare științifică. Dar nu este, cred, nevoie să se demonstreze în mod special că și perceperea artistică a lumii este subordonată acelorași legi. Odată cu schimbările din viață și sub influența lor determinantă, au loc și schimbări vizibile în dramaturgie. Se schimbă temele și conflictele, ritmul acțiunii dramatice și formele participării autorului la desfășurarea ei. Viața dezvăluie noi tipuri umane și noi trăsături de caracter la tipurile mai de mult cunoscute. Nu rămîn pietrificate nici structurile subiectelor și nu trebuie să căutăm în fiecare metodă nouă influența lipsei de subiect, atît de la modă astăzi în Occident. Scenariul „Baladei soldatului" nu suferă, din punctul de vedere al acuității subiectului, nici o comparație cu lucrările dramatice al căror temei îl constituie desfășurarea rapidă şi dinamică a unei singure intrigi. Dar cine mai pune acum în cumpănă faptul că, fără a înfăţişa mari fapte eroice (primele secvenţe nu prezintă decît „povestea principală"), filmul dezvăluie cu mare profunzime izvoarele morale şi psihologia eroismului, forţa şi frumuseţea caracterului omului sovietic?

Se poartă discuţii interesante în jurul problemei stilului în literatura contemporană, inclusiv în cea dramatică. La aceste discuţii scriitorii de teatru participă nu numai cu articole în presa de specialitate, ci şi cu lucrările lor, în care se reflectă procesele îmbogăţirii limbii vii, contemporane.

Pe scurt, căutările, schimbările ating toate domeniile creaţiei dramatice. Ele nu pot fi încadrate într-o singură formulă matematică; la diferiţi dramaturgi ele se manifestă în mod divers.

Se ştie că înnoirile contemporane îşi au adversarii lor. Deseori, fără voie; pentru că nu se opun înnoirilor doar tradiţionaliştii, cei ce consideră mantaua lui Gogol drept unicul veşmînt al artei ruse, ci şi unii adepţi ai formei moderne, cei ce înţeleg această formă în mod liniar şi plat, ca pe o simplă reproducere a unor aspecte exterioare ale epocii. Pretinzîndu-se inovatori curajoşi, ei riscă să devină nişte dogmatici de rînd; dezvoltarea exagerată, unilaterală, a unei arte, transformarea ei într-o unică trăsătură obligatorie a contemporaneităţii pot să ducă lesne la nivelarea creaţiei artistice. Şi cine ştie dacă, în spatele simplificării problemei formei contemporane, nu stă ascuns, neexprimat, poate chiar inconştient, dorul de a avea la îndemînă un cod de norme estetice, care să înlocuiască căutările chinuitoare şi care să transforme creaţia într-o plimbare comodă, pe drumuri presărate cu nenumărate indicatoare.

Exagerarea unei tendinţe în dauna celorlalte este periculoasă şi din punctul de vedere al receptării estetice a artei. Cînd omul se hrăneşte cu bomboane, el încetează să-şi mai dea seama de dulceaţa lor. Să ne imaginăm un tablou imposibil: toate muzele au hotărît într-o bună zi să fie lirice. Ar putea oare corul lor pe o singură voce să ne dezvăluie farmecul freamătului liric? Ca să putem aprecia originalitatea unui spectacol dinamic, sufletul nostru trebuie să fie receptiv şi la arta filozofică şi calmă, a cărei forţă constă în detaliul psihologic, în redarea subtilă a unor sentimente abia vizibile şi a unor stări sufleteşti de mare sensibilitate. Bucuria prilejuită de o comedie veselă se manifestă în sufletul omului alături de emoţia grav tumultuoasă iscată de tragedie; şi aceste sentimente atît de diferite nu se mulţumesc să coexiste, ci se împletesc strîns, unul scoţînd în relief frumuseţea originală a celuilalt. Arta adevărată îmbrăţişează toate necesităţile spirituale ale omului. Varietatea şi nivelul acestor necesităţi se vor dezvolta pe măsura înfloririi personalităţii lui, în condiţiile trecerii la comunism.

Din aceste legi generale ale dezvoltării artistice a societăţii sovietice se poate trage o concluzie de mare însemnătate pentru dramaturgia contemporană. Năzuinţa spre inovaţie nu se limitează la un singur stil care să domine literatura dramatică şi care să treacă drept cel mai contemporan. Abordarea curajoasă, inovatoare, a temelor contemporaneităţii nu va îngusta, ci va lărgi varietatea artistică şi bogăţia dramaturgiei. Astăzi este vorba să activizăm căutările creatoare în toate direcţiile, utilizînd toate posibilităţile pe care ni le oferă realismul socialist.

Socialismul, epoca construirii comunismului deschid posibilităţi nelimitate pentru înflorirea personalităţii, pentru exprimarea ei creatoare. Pe această bază se dezvoltă arta, unitară prin ţelul comunist pe care-l urmăreşte, dar variată în manifestările sale artistice, în căutările creatoare ale stilului şi formei. Astfel stau lucrurile astăzi. Astfel vor sta şi mîine. Numai că bogăţia artistică şi varietatea artei realismului socialist vor cunoaşte atunci o dezvoltare şi mai clocotitoare. În piesele unui dramaturg vom vedea un mozaic policrom de scene, cu secvenţe cinematografice, cu o acţiune crescînd într-un ritm impetuos; un alt dramaturg ne va cuceri prin subtilitatea şi pătrunderea delicată a cercetărilor sale psihologice; un altul ne va emoţiona prin romantismul eroilor lui, prin incandescenţa pasiunilor; un altul va descoperi ceva nou în piesa de cameră, convingătoare prin caracterul său concret, prin amănuntele luate din viaţă.

Arta contemporană nu poate fi monoformă. Spre ea duc felurite căi. Şi pe toate aceste căi, luminate de adevărul vieţii, de ţelul ideologic al constructorilor lumii noi, omul de artă poate să găsească noul, să fie cu adevărat contemporan. Lipsa de contemporaneitate începe numai acolo unde, în locul căutărilor creatoare, se aşază repetirea lenevoasă a etapei depăşite.

2

Apariția, pe scenele Uniunii Sovietice, a piesei *Faust și moartea* a dramaturgului ucrainean Alexandr Levada a coincis cu primele zboruri cosmice ale omului. De data aceasta, viața a ajuns repede din urmă fantezia scriitorului, oferind un material bogat pentru compararea faptelor din realitate cu cele imaginate.

Tovarășii ucraineni mi-au povestit că, după zborurile lui Iuri Gagarin și Gherman Titov, unii oameni de teatru s-au gîndit să introducă unele transformări în piesa *Faust și moartea*. Amatorii de veridicitate fotografică au fost descumpăniți de faptul că în timp ce primul zbor al omului sovietic în cosmos a reușit, eroul piesei, Iaroslav, moare în zbor și numai cel de-al doilea cosmonaut, Roman, învinge.

Asemenea descumpăniri și asemenea transformări ar fi fost firești dacă piesa lui Levada ar fi fost o întunecată operă despre pieirea unui om cutezător și ar fi fost scrisă, de pildă, de pe pozițiile Irinei, soția lui Iaroslav.

Irina este pictor. Ea lucrează la tabloul „Destrămarea formelor în spațiul cosmic". Iaroslav definește în felul acesta conținutul și spiritul tabloului :

Eu altfel aș numi tabloul... Văd
O spaimă tainică ascunsă-în el,
O hotărîre luată-n chinul nevoinței
Și freamătu-ndoielilor amare ;
Văd saltul disperat, fără elanuri,
În tristul hău și prea întunecat...

Și în lucrarea Irinei — ca și în piesă — este vorba de un anume eroism. De un eroism otrăvit de o spaimă tainică.De aici și „hotărîrea luată-n chinul nevoinței" și „freamătu-ndoielilor amare". Actul de eroism săvîrșit de om într-o atare stare de spirit e un act lipsit de elanul bucuriei, un salt disperat în bezna tristă și întunecată...

Dramaturgul a găsit pentru eroul său cuvintele precise care să determine concepția individualistă a eroismului și urmările ei psihologice. În opoziție cu eroul tabloului pictat de Irina, Iaroslav simte necontenit legătura indisolubilă cu poporul ; aceasta-i dă puterea de a fi liniștit, plin de bărbăție în clipele încercării hotărîtoare. Piesa lui A. Levada afirmă optimismul, voința, caracterul ferm, victorios, al acțiunii omului sovietic. În aceasta constă marele ei adevăr, care nu poate fi încorsetat în raționamentele privitoare la gradul de precizie cu care dramaturgul a intuit amănuntele primelor zboruri cosmice, la măsura în care Iaroslav seamănă cu Gagarin. *Faust și moartea* nu este „o piesă de producție", avînd ca temă cucerirea cosmosului, ci o dramă filozofică în care fenomenele particulare sînt generalizate, care se apleacă înainte de toate asupra analizei motivelor ideologice și morale ce stau la baza acțiunilor oamenilor, asupra dezvăluirii „vieții spiritului omenesc". Departe de a se voi copia faptelor concrete ale pregătirii și organizării zborurilor cosmice, conflictul ei vizează un răsunet mai larg.

Cele spuse se referă înainte de toate la ciocnirea dintre Iaroslav și Vadim.

Într-o măsură oarecare, Vadim este o figură romantică (așa precum întreaga piesă este romantică). El nu face așadar parte din categoria sceleraților sută la sută, obișnuiți în vechea dramă ; el nu seamănă nici cu sabotorii din piesele anilor 30 ; nu săvîrșește cu premeditare crime care să ducă la accidentul de pe nava cosmică. Și totuși, el este vinovat de moartea tragică a lui Iaroslav.

Dramaturgul a găsit în această privință o foarte interesantă întorsătură. Mecanotropul creat de Vadim îndeplinește nu numai ordinele ce-i sînt transmise direct de creatorul și stăpînul său, ci-i surprinde și dorințele neexprimate, chiar cele slab conturate, cele lașe ; așa fiind, el acționează astfel încît și acestea par a fi indicații... Mecanotropul acționează cu precizia liniară, automată, a robotului și dezvăluie pe deplin caracterul lui Vadim, toate „tainele" și toate „dorințele" ascunse în el.

Dramaturgul judecă nu numai faptele, ci și gîndurile lui Vadim. Vadim muncește încordat și stăruitor, și doar făcînd curte Irinei își trădează prietenul. El nu este însă liber de invidie. Chiar dacă și-o frînează, aceasta mocnește totuși în el. El nu este liber nici de egocentrism, deși lucrează pe frontul cel mai înaintat al celei mai înaintate științe a lumii, fiind ocupat cu lucruri care cer unitatea deplină și colaborarea tuturor membrilor colectivului științific.

Relațiile umane și respectul reciproc între oameni : „omul îi este omului prieten, tovarăș și frate" — acesta este unul din principiile etice ale codului moral al constructorului comunismului. Vadim nu se ridică pînă la înălțimea acestui principiu. Egocentrismul său, ascuns undeva în adîncurile sufletului, îl împiedică să socotească victoria lui Iaroslav drept propria sa victorie. El se pretinde prieten al lui Iaroslav, dar nu dorește victoria lui Iaroslav. Mai mult decît atît ; un eșec al prietenului nu l-ar fi amărît, dimpotrivă, l-ar fi bucurat — chiar dacă în taină, chiar dacă fără să și-o mărturisească sie însuși, dar l-ar fi bucurat. Gîndul acesta josnic, Mecanotropus l-a citit și l-a dezvoltat ; apoi, trăgînd concluziile, a acționat.

În condițiile contemporane, se întîmplă uneori ca tehnica nouă a secolului comunist să fie creată de oameni care, din punct de vedere moral, nu au ajuns încă la înălțimea propriei lor opere. Rămînerea în urmă a conștiinței față de existență, despre care s-a vorbit atît de mult în trecut, se confirmă și azi, deși, la noi, s-a făcut atît de mult pentru ridicarea conștiinței. Iar această rămînere în urmă poate căpăta, în anumite împrejurări, un caracter neobișnuit de dramatic : omul contemporan e înzestrat cu multă forță și multe depind în viață de felul cum o folosește. Cînd gînduri necurate se interferează cu opera curată a cercetărilor științifice contemporane, efectele pot fi inimaginabile.

Se înțelege că nu este vorba despre niște lecții pe care piesa le-ar da nemijlocit creatorilor de nave cosmice. Ideea piesei, repet, are un sens mult mai larg. Faptul că dramaturgul dezvoltă problema zborurilor cosmice ascute această idee. Aici, totul este mult mai dramatic, mai reliefat ; conflictul poate dobîndi o culminație deosebit de gravă. Dar vina spirituală a unui cercetător în domeniul științelor naturii, de pildă, care, dintr-un sentiment de invidie și rivalitate, a ascuns față de tovarășii săi de știință o nouă descoperire a laboratorului său, și în felul acesta a ținut în loc frontul general al cercetărilor științifice, nu este mai mică. La fel, de pildă, vina unui muncitor care observă niște greșeli într-o construcție și le trece sub tăcere ca să nu-și supere șefii direcți printr-o critică imprudentă. Oamenii nu mor în asemenea împrejurări, dar suferă opera noastră comună, iar de ea depind și viața și fericirea oamenilor.

Caracterul contemporan al piesei *Faust și moartea* este determinat nu numai de ideea sa principală, ci și de anumite procedee, cum ar fi îmbinarea monoloagelor interioare cu rostirea deschisă. Dramaturgul reușește astfel să redea, în unele scene, înaltul nivel de intelectualitate, încordarea vieții lăuntrice, pasiunea creatoare a oamenilor care cercetează domenii neexplorate încă.

Dar în piesa lui A. Levada există, pe lîngă lucruri originale, și unele clișee, uneori atît de descurajante încît rămîi pur și simplu uimit cînd le întîlnești alături de episoade, monoloage și dialoguri ce pulsează de ideea vie contemporană.

Deosebit de nereușită este filtrarea esenței romantice în eroi. Neîndoios, dramaturgul nu are suficientă abilitate în a descoperi elementele înălțătoare în lucrurile simple. De îndată ce începe „să-și înalțe" eroii preferați deasupra obișnuitului cotidian, el cade prizonier vechii drame romantice : în monoloagele și dialogurile înălțătoare ale eroilor, piesa despre cosmonaut prinde să sune ca una scrisă la începutul secolului al XIX-lea.

E adevărat că aprecierea definitivă a stilului, fără studierea originalului, este mai dificilă. Dar acum nu este vorba despre împărțirea răspunderii între autor și traducător, ci despre principiile, procedeele și contradicțiile interne ale acelei piese care, apărută în revista „Teatr", a devenit un bun al teatrului rus.

E izbitor că tonul sublimului se obține adesea prin stilizarea limbii, prin arhaizarea ei artificială.

Iată, de pildă, cum se exprimă îndrăgostitul Roman, cel ce va zbura după Iaroslav în cosmos:

O satelit! ce pururi nou în ceruri
Plutești, fii-în spații tuturora crainic
Și despre două inimi ce-n iubire-s
Încinse, povestește...

Și iată replica iubitei lui, Svetlana:

Iaroslav! O, mută de uimire
Smerită la picioare i-aș cădea.

Evident, versurile într-o dramă filozofică țin de o anume convenție proprie, ce nu poate fi opusă criteriilor stilistice ale prozei cotidiene. Totuși, exemplele înfățișate dezvăluie, mi se pare, limpede și fără o altă analiză, neajunsurile piesei: stilul și lexicul replicilor citate pot isca doar confuzie în mintea actorului; datorită lor, canavaua dramatică, ce schițează caracterele, capătă o nestabilitate dincolo de care începe lipsa de formă și de contur. Eclectismul îmbinărilor neașteptate, care dau cuvintelor despre satelit nuanța emfatică proprie stilului tragediilor clasice, subminează adevărul caracterelor.

Monoloagele și dialogurile personajelor abundă de expresii ca: „stele nemaiîntîlnite", „afunduri de nepătruns", „daruri scumpe"... Îmbinările banale de cuvinte, poncifele stilistice distonează strident cu construcția generală a piesei, a cărei temă este omul contemporan.

Uneori, îmbinarea termenilor noi cu formule arhaizante dobîndește o notă parodistică:

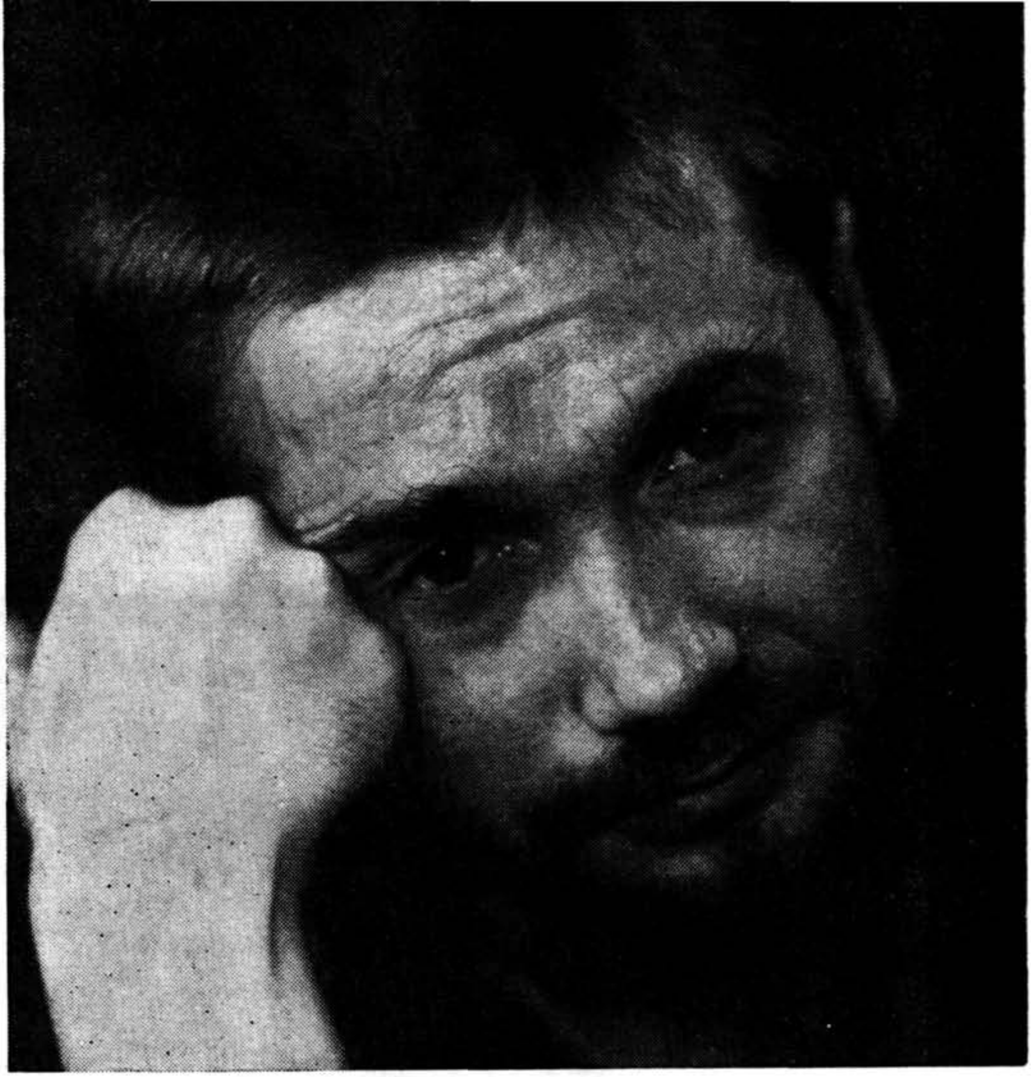
SVETLANA — *Sîntem, deci, unde? În ceruri? Pe pămînt?*
ROMAN — *Răspund precis ca astrofizician:*
În ionosfera rozelor nădejdi,
În galaxia Dragostei prea'nalte
În constelația jarului din inimi...

Ionosfera și astrofizicianul, alături de „jarul din inimi" și „rozele nădejdi" — e tare! Autorul și traducătorul ne pot răspunde: sînt vorbe rostite mai în glumă, mai în serios, de doi îndrăgostiți... Nu tăgăduiesc că, în asemenea împrejurări, precizia și claritatea pot părea pedantism. Dar și utilizarea mai în glumă, mai în serios a expresiilor emfatice trebuie să aibă la eroii romantici ai zilelor noastre o tonalitate contemporană, naturală. Care, aici, lipsește.

Este semnificativ că dialogurile dintre Irina și Vadim, pe care autorul îi „coboară", sînt proaspete ca structură stilistică, nu cad pradă formulelor „sublime". Ceea ce adeverește încă o dată faptul că dramaturgul nu se află încă în posesia secretelor stilului romantic de azi. Înveșmîntîndu-și eroii în hlamida romantismului, el introduce în piesă elemente ce vin în contradicție cu tema și forma ei contemporană. Trebuie să spunem însă, nu pentru a-l consola pe dramaturg, care a cutezat să atace un domeniu dificil, ci de dragul adevărului istoric, că sarcina neîmplinită de A. Levada nu este împlinită nici de alți mulți scriitori: crearea dramei eroice în care elementul patetic să fie surprins în cele mai simple lucruri rămîne sarcina cea mai actuală a dramaturgiei de azi.

Cu toate lipsurile, *Faust și moartea* rămîne o lucrare interesantă: ea se încadrează în curentul principal de căutări creatoare ale dramaturgilor contemporani. Este o piesă instructivă, și prin ceea ce descoperă pe plan literar, și prin sentimentul viu al contemporaneității care o animă, și prin lipsurile ce se fac simțite acolo unde inerția vechiului slăbește energia căutărilor.

(Sfîrșitul în nr. viitor)



TONI GHEORGHIU

Toni Gheorghiu a fost unul dintre cei mai talentaţi scenografi ai noştri. Personalitate artistică puternică, originală, om de cultură şi de gust, el a înţeles să închine teatrului toate calităţile şi devotamentul său. Caracterul frumos şi firea optimistă au făcut din el un tovarăş iubit nu numai în Teatrul Tineretului, al cărui prim scenograf era, ci şi în întreaga noastră mişcare teatrală, căreia i-a dăruit realizări cu care ne mîndrim. Toni Gheorghiu era un spirit viu şi mereu preocupat de perfecţionarea măiestriei sale, ceea ce-l făcea să nu se mulţumească niciodată cu înfăpturile lui, privindu-şi cu mult simţ autocritic realizările şi primind sincer părerile altora.

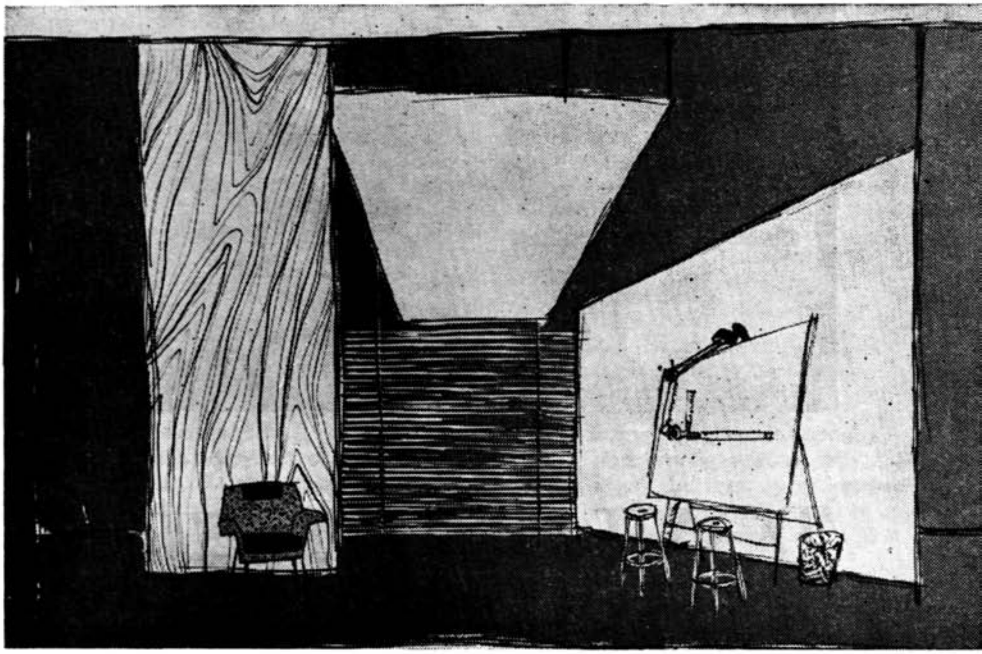
Puţin înainte de a ne părăsi, ne-a vizitat la redacţie — al cărei vechi colaborator era — împreună cu Titi Constantinescu, maistru de lumini la acelaşi teatru. A fost o discuţie lungă şi interesantă, unde s-a vădit cu prisosinţă acel neastîmpăr creator ce-l caracteriza, acea dorinţă de a afla noi şi noi căi de ridicare a artei noastre scenice pe care a slujit-o în chip pilduitor.

Cu emoţia pe care ne-o trezeşte evocarea acestei întîlniri, încredinţăm tiparului, ultimul gînd al lui Toni Gheorghiu.

DE VORBĂ CU...

TONI GHEORGHIU ȘI TITI CONSTANTINESCU

SCENOGRAFIE



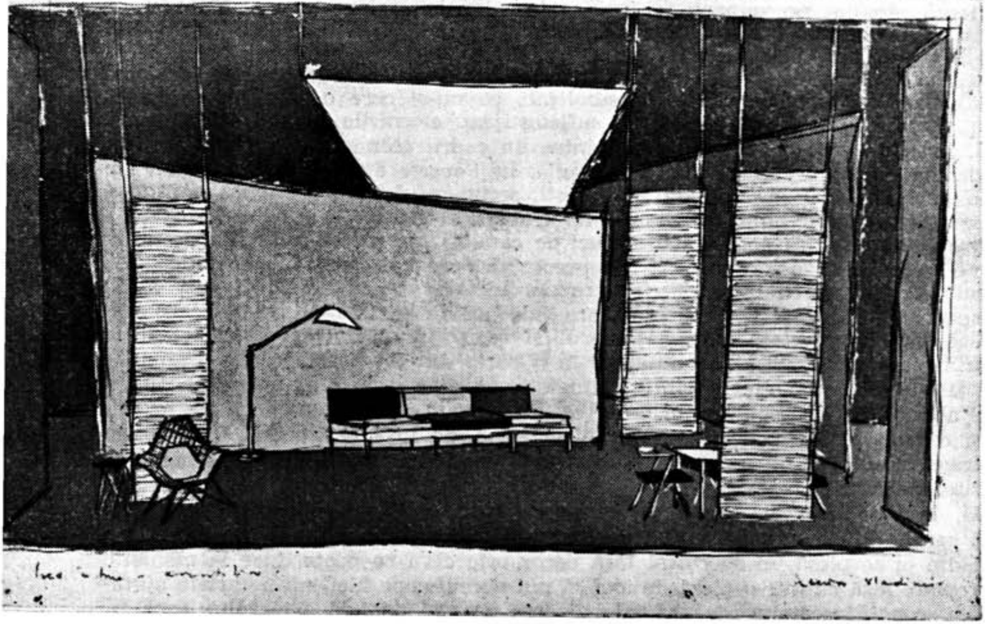
— Ce înseamnă sau ce trebuie să însemne scenografia unui spectacol contemporan, iată o problemă care merită să fie dezbătută. Nu știu dacă voi fi în stare să dau un răspuns complet, dar, pe măsura posibilităților mele, mă voi strădui să descifrez unele elemente. De aceea, vă rog să ne îngăduiți, mie și colegului meu de teatru, maistrul de lumini Titi Constantinescu, să luăm parte la această discuție, cu titlu mai mult de destăinuire și nu de încercare de a teoretiza ceea ce facem.

Pentru mine — *adaugă imediat Toni Gheorghiu* — scenografia unui spectacol este un element intrinsec al piesei, tradus în expresie grafică pe scenă.

— Este traducerea în cadrul plastic a indicațiilor privind locul și epoca la care se referă autorul lucrării ?

— Nu aceasta, sau în orice caz, nu numai aceasta. Dar pentru că lucrurile au și început să se complice cu această întrebare, precizările se impun. Scenografia cred că este tălmăcirea temei, a ideilor unei piese, pe plan plastic ; este, dacă vrei, regia locului de joc, pe care trebuie să se desfășoare, în mod cu totul concordant, regia respectivelor momente dramatice.

ŞI LUMINĂ ÎN SPECTACOL



Ultimele schiţe de decor ale lui Toni Gheorghiu la piesa „Cred în tine" de Korostiliov — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"

— Să nu trecem totuşi prea uşor peste această aşa-numită regie a locului de joc. Ce presupune acest loc de joc : un cadru sau o ambianţă ?

— Scenografia cred că trebuie să asigure climatul cerut de piesă, s-o explice plastic, să fie, adică, un comentariu al ei, şi chiar să aducă un accent în plus, care să releve şi mai bine peisajul ei interior, structura ei dramatică. Din acest punct de vedere, sînt aproape sigur că, în teatrul nostru, scenografia nu mai poate fi nici cadru şi nici ambianţă, ci o tălmăcire dintr-o modalitate artistică într-alta — mai sintetică, mai concisă — care să anunţe fiecare idee pe care regia şi actorii o vor valorifica prin joc. În acest sens, scenografia teatrului de idei, ce începe tot mai mult să fie teatrul nostru de azi, cîştigă ca artă o importanţă de ordin ideologic, ce o obligă să împartă responsabilitatea în spectacol cu regia acestuia. Am citit în revista „Teatrul" un punct de vedere al regizorului Radu Penciulescu, care, pe cît îmi aduc aminte, preconiza reflectarea unei piese de idei, despovărată de scenografie, astfel încît ideile în sine să fie totul pe scenă. Ceea ce —

vom vedea mai jos — nu înseamnă de fapt că scenografia a dispărut. Regizorul Lucian Pintilie i-a replicat în „Contemporanul" că această concepţie ar putea determina o alunecare spre un alt fel de manierism. Sincer spus, m-au preocupat aceste puncte de vedere, nu neapărat pentru că ele priveau scenografia, ci pentru că, într-o oarecare măsură, vădeau o concepţie despre teatru. Eu nu consider că e bine să discutăm — şi ţin să precizez acest lucru — despre orice montare, ca regizori sau scenografi, să ne apărăm adică „felia" noastră, participarea noastră la montarea unui spectacol şi, ca atare, să luptăm pentru preponderenţa părerii sau participării noastre la aceasta. Cred că trebuie să discutăm ca oameni de teatru de azi, responsabili în mod colectiv pentru actul de artă pe care-l reprezintă un spectacol, şi facem aceasta indiferent de gradul de participare pe care-l deţinem în realizarea lui. Şi ca oameni de teatru, cred că trebuie să ne preocupe nivelul acestei manifestări a noastre. Iar nivelul ei ţine în mod direct de nivelul celor care răspund de încercarea artistică ce se face prin aducerea unei piese pe scenă. Radu Penciulescu susţinea că într-o piesă de idei, importante sînt ideile. Deci, toată atenţia, preocuparea şi prioritatea, lor le sînt rezervate. Nu văd de de ce a pune accentul pe idei ar fi, sau ar putea duce la o cădere într-o altă formă de manierism. Peisajul unei piese de idei este dat de ideile însele, de puterea lor de a evoca cadrul — care este aci filozofic şi nu neapărat plastic, care mai poate fi secondat imediat de unul psihologic, ce nu-şi cere o prezentare grafică convenţională, ci una legată de stările sufleteşti sau ciocnirile de idei de pe scenă. De aci, lipsa de corespondenţă directă între un cadru scenografic propriu-zis şi o stare dramatică, după mine nematerializabilă. În *Poveste din Irkutsk*, aşa cum am văzut-o pe scena Naţionalului din Bucureşti, scenograful Jules Perahim a înţeles, cum nu se poate mai bine, că decorul lui trebuia să fie un cadru de dezbatere a unor probleme de etică comunistă, alături de care îşi fac loc şi probleme de ordin afectiv şi educativ, din complexul de preocupări ale omului nou sovietic. Aş îndrăzni să spun, pe linia celor pe care am încercat să le arăt mai sus, că în acest spectacol cele mai izbutite momente, adevărate exemple de transpunere scenografică, au fost acelea în care pictorul şi regizorul au înţeles să concentreze pledoaria piesei pe ideea-pivot, dîndu-se la o parte din faţa desfăşurării dramatice impetuoase şi făcînd astfel posibil răsunetul puternic şi pur al chemării piesei, fără să abată atenţia spectatorului de la ea, prin vreun alt element decît un practicabil şi o lumină albă concentrată pe interpreţi. Cînd însă regizorului Penciulescu i se atrage atenţia că un spectacol nud ca scenografie ar putea fi o alunecare spre un alt fel de manierism, sînt înclinat să cred că observaţia este ea însăşi oarecum formală, întrucît face abstracţie de corelaţia imperioasă dintre text şi imaginea scenică cerută de el, oprindu-se doar la expresia scenică în sine. Evident, a-ţi propune să faci din orice piesă un spectacol fără decor este ceva ce poate duce la manieră. A-ţi propune însă ca într-o piesă de idei să pui accentul pe idei, nu pe artele ajutătoare ale scenei, înseamnă a căuta valorificarea cît mai deplină a textului, ceea ce, dacă nu mă înşel, este un postulat pentru oamenii noştri de teatru, recunoscut, dacă nu şi aplicat de toţi.

— Aţi pomenit mai sus de artele ajutătoare ale scenei. Din întreaga noastră discuţie de pînă acum, ni se pare însă că această ierarhie nu mai rezistă, cel puţin atunci cînd pledăm pentru organica colaborare — pe picior de egalitate şi cu răspundere colectivă — a tuturor factorilor ce concură la actul artistic, chiar dacă există un grad diferit de participare la închegarea lui. Sînt tentat să întreb atunci : care este înţelesul pe care-l atribuiţi noţiunii de frumos în materie de scenografie ?

— Frumosul în scenografie nu poate fi judecat decît în funcţie de utilitatea lui scenică, adică imperios legat de actul dramatic ce se desfăşoară pe scenă. Aşadar, aş spune că cea mai frumoasă scenografie este scenografia cea mai funcţională (deci, deloc artă ajutătoare, ci implicită, organic inseparabilă de tot actul dramatic), cea mai asimilată acelui peisaj interior al piesei, de care pomeneam mai sus. Numai astfel, transfigurarea plastic artistică a unui moment capătă valoare şi funcţie dramatică. Pentru că, chiar şi atunci cînd textul îţi cere să reprezinţi şi să subliniezi o stare afectivă, efortul de gîndire pe care îl solicită transpunerea în argument plastic a acelui moment este un efort de esenţializare, care face ca procesul de redare să fie mai întîi filtrat prin creier şi apoi să ajungă la suflet.

Am fost și eu tentat, de mai multe ori, să fac spectacole frumoase, scenografic vorbind, și am izbutit să fac decoruri frumoase din punct de vedere coloristic. Pe scenă însă, s-a întîmplat ceva ce mi-a dat de gîndit: un colectiv de actori cu regizorul lor dădeau un spectacol care era al lor, iar eu dădeam un altul, de decor, care n-aș mai fi vrut să fie al meu. Am ajuns astfel să repudiez realizări de-ale mele cu care mă mîndream la vremea respectivă, și le repudiez și astăzi, nu pentru că ele n-ar mai fi frumoase, ci pentru că — așa cum am învățat din experiența mea de pînă acum — ele n-aveau ce căuta lîngă acele piese pe care ar fi trebuit să le slujească pas cu pas. Și așa, am ajuns la convingerea că, înainte de orice, în montarea unui spectacol, trebuie să treacă concepția unitară a regiei, scenografiei, interpreților, maistrului de lumini, costumierului etc., adică a întregului corp de participanți la transpunerea scenică a unei piese.

— Într-adevăr — *confirmă Titi Constantinescu, maistrul de lumini al Teatrului Tineretului* —, lumina în spectacol nu este și nu trebuie să fie un act mecanic, cu atît mai puțin, convențional. Ea trebuie să fie tot o concepție, pe care nu o poți avea decît pornind și tu, maistru de lumini, odată cu întregul colectiv, la statornicirea înțelegerii piesei și reprezentării ei pe scenă.

Din păcate, de multe ori, lumina în spectacol n-are alt rol decît să pună în valoare decorul sau interpreții și nu să creeze — ceea ce cred că este principala ei funcțiune — *un cadru dramatic*, integrat și cerut de acțiune. Lumina trebuie să aibă și ea asemenea desfășurării și, împreună cu ea, o linie ascendentă, să nu fie convențională, ilustrativă, ci să participe la fiecare moment din scenă. Pe de altă parte, lumina pe scenă — cred eu — trebuie să-și păstreze caracterul ei teatral și nu — așa cum constatăm de multe ori — să capete caracter cinematografic, străin și neadecvat scenei.

Desigur, și în privința aportului pe care orga de lumini îl poate avea la crearea unui spectacol pot exista poziții și concepții diferite. Am înțeles, de pildă, de ce Brecht a cerut lumină albă incandescentă pentru montarea pieselor lui. Însăși structura teatrului promovat de el — un teatru de reprezentare, de idei — avea nevoie pentru realizarea acelui deziderat al distanțării spectatorului de actul teatral, de o lumină vie care să păstreze lucidă participarea omului din sală la reprezentarea ce i se face pe scenă. Lumina albă și incandescentă de la piesele lui Brecht este însă în directă concordanță cu factura acestora, la care se aplică. Este o lumină *concepută* odată cu textul.

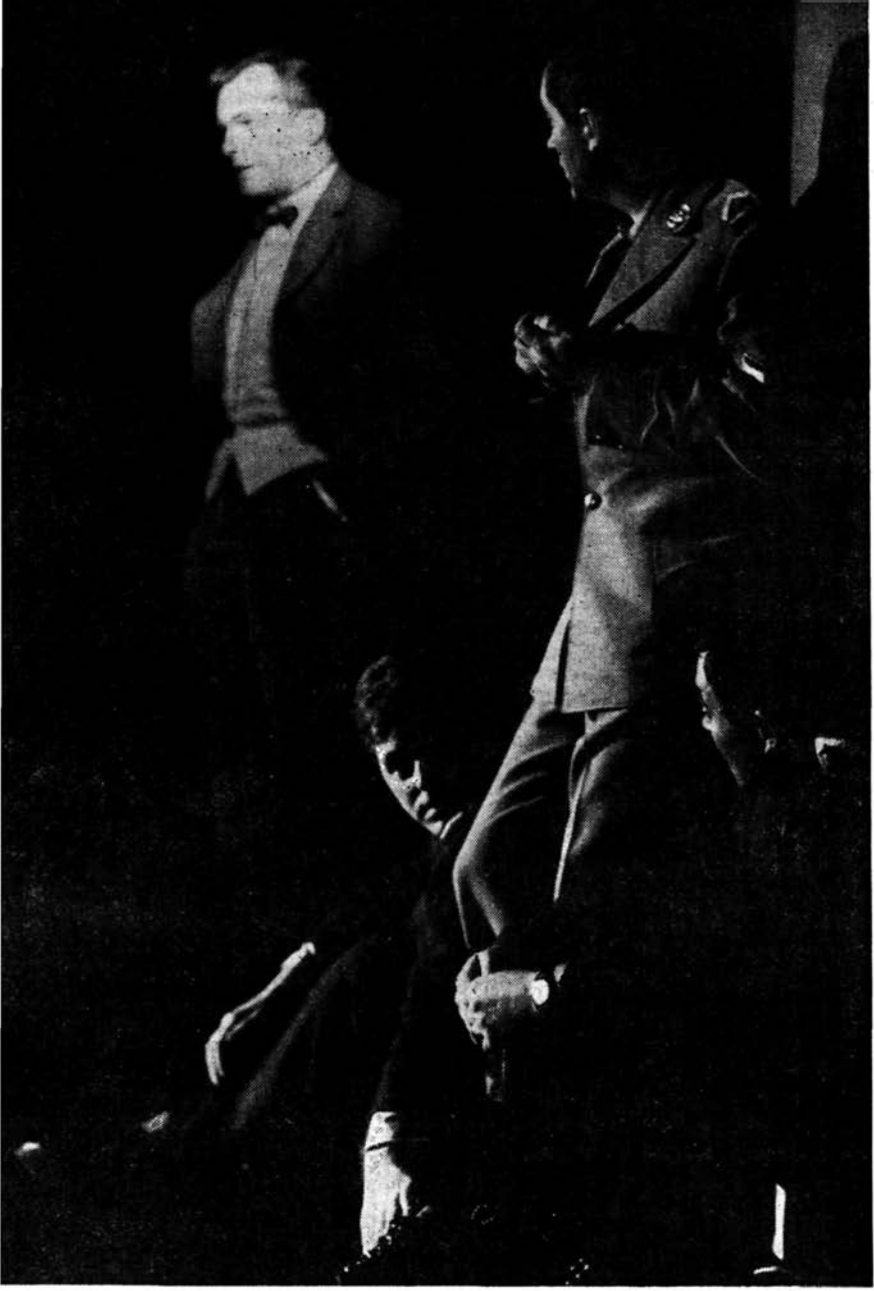
— Ce facem însă cînd autorul n-a avut această grijă, nu numai în ce privește lumina, ci chiar decorul?

— Aci ajungem la un aspect — *precizează Toni Gheorghiu* — care mă determină să fac o divagație de la scenografie și să mă refer la dramaturgie. Țin să spun că un adevărat dramaturg este un om de teatru complet, pentru care nimic din ceea ce este specific scenei nu trebuie să-i fie străin. Și cînd un creator de piese scrie fără să cunoască scena, noi resimțim puternic acest lucru, și-l resimte și teatrul însuși. Atunci — îmi îngădui să spun — începem colaborarea cu autorul pentru a întregi lucrarea și sub aspectele nevizibile pentru cititori, dar foarte vizibile pentru ei cînd devin spectatori, ceea ce ține de capacitatea textului de a deveni imagine scenică. Și cînd spun aceasta, nu mă refer la indicațiile de decor sau de climat pe care le-am aștepta, ci, la capacitatea replicii și conflictului de a le sugera ele însele, în mod implicit și funcțional.

— Cum credeți, în sfîrșit, că scenografia și lumina spectacolelor noastre pot urca pe o treaptă superioară a artei?

— Respectînd personalitatea fiecăruia — *ne spune Toni Gheorghiu* —, un lucru trebuie să avem în comun: preocuparea ca, pe tărîmul vast al artei realist-socialiste a teatrului nostru, să fim cu adevărat slujitori ai lui; să fim, în primul rînd, oameni de teatru și nu scenografi, maiștri de lumini, regizori, actori etc. adică oameni de cultură, cu sentimentul răspunderii colective pentru conștiința și chemarea noastră artistică.

M. Al.



Septimiu Sever (El), Gh. Ghițulescu (Ofițerul de bord), George Carabin (Dick), Mircea Albulescu (Pilotul secund) în „Al patrulea" de Konstantin Simonov — Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"

INTENȚII REGIZORALE PENTRU

„AL PATRULEA"

Realizarea unui spectacol cu ultima piesă a dramaturgului Konstantin Simonov, intitulată *Al patrulea*, piesă de o deosebit de actuală semnificaţie, a solicitat un mare efort colectivului nostru din Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“, deoarece — operînd cu idei şi mijloace de expresie contemporane — ea ne-a pretins să aducem, în faţa spectatorilor noştri, şi o realizare scenică contemporană.

Al patrulea interferează pe traiectoria principală a conflictului ei dramatic — conflict generat de lupta împotriva războiului şi pentru apărarea păcii — destinele unor oameni din lumea întreagă, fiind o piesă cu o respiraţie, ca să spunem aşa, „planetară“. Construcţia ei dramatică oglindeşte succesiunea neîntreruptă a gîndurilor unui american mijlociu, într-un proces complex cu propria lui conştiinţă, proces în care apar o galerie de oameni cu care s-a ciocnit destinul lui de-a lungul vieţii : oameni care mai trăiesc, ca şi oameni care nu mai trăiesc, dar care au jucat un rol însemnat în biografia lui etc. Personajul principal, *El*, are numeroase valenţe cu un alt erou (tot dintr-o piesă a lui Simonov, la care am lucrat cu ani în urmă), Harry Smith, din *Chestiunea rusă.* Într-un anume fel, în ambele piese se ridică aceeaşi problemă — a demnităţii umane şi a apărării acestei demnităţi împotriva duşmanilor umanităţii. Orizontul spiritual, problematica noii piese a lui Simonov se aşază însă cu mult deasupra *Chestiunii ruse*. Autorul dă aici o cuprindere mai largă şi mai profundă dezbaterii pe care o iniţiază în jurul problemei apărării păcii, a preîntîmpinării războiului, ca şi reflectării acestei probleme în conştiinţa oamenilor simpli din lumea întreagă, piatra de încercare a cinstei, a demnităţii umane fiind în momentul acesta — vrea să spună Simonov — atitudinea fiecărui om în faţa acestei probleme. Înaltele calităţi ideologice, educative, ale piesei *Al patrulea* reies din profunzimea ideilor ei şi, precum vom vedea, din modalitatea dramatică specifică ce îmbracă aceste idei.

În activitatea mea regizorală am înscris şi alte experimente cu piese inspirate din viaţa oamenilor de dincolo de Ocean. *Moartea unui comis-voiajor* de Arthur Miller, operă reprezentativă pentru dramaturgia progresistă din Occident, ne-a oferit, de pildă, prilejul unei cercetări mai profunde, dar, într-un anumit sens, şi mai limitate a acestei lumi. Deosebindu-se de Willy Loman, ale cărui probleme de conştiinţă se rezolvă strict în funcţie de mediul social din jur, eroul lui Simonov, considerat din perspectiva problemelor arătate, se mişcă într-un cadru mult mai larg de acţiune şi de înrîuriri care se exercită asupra lui. Influenţa mediului social în *Al patrulea* se completează, bunăoară, cu ideea, de maximă importanţă, a solidarităţii oamenilor de diverse atitudini, concepţii şi profesiuni, de pe diferite meridiane, în problema păcii. Apoi o idee nu mai puţin vrednică de atenţie, care se subliniază în *Al patrulea*, este că fericirea personală a oamenilor se leagă nemijlocit de împlinirea marii fericiri a omenirii. Pe lîngă marele cămin al omenirii, care trebuie salvat prin lupta pentru apărarea păcii, omul îşi salvează şi propriul său cămin. Deosebindu-se prin mesaj de drama lui Arthur Miller, care demonstrează prăbuşirea mirajelor în vîrtejul vieţii capitaliste, *Al patrulea* pledează pentru apărarea unui ideal. Aici nu este vorba de spulberarea unor iluzii, ci de lupta pentru a nu trăda un ideal. A trăi fără un ideal înalt în viaţă înseamnă a muri — spun eroii lui Simonov. Aşa se explică de ce, în mod semnificativ, mai vii decît *El*, cel ce trăieşte, apar prietenii *Lui*, chiar dacă aceştia sînt de mult morţi ; fiindcă ei nu şi-au trădat idealul.

Problema principală care ne-a preocupat în însufleţirea scenică a gîndurilor lui Simonov, însufleţire scenică pe care o dorim de maximă eficienţă (citeşte : valoare artistică), a fost modelarea mijloacelor noastre de expresie, corespunzătoare ideilor textului dramatic, altfel zis, extragerea lor din înseşi izvoarele de gîndire ale creatorului. În special, faţă de textul piesei *Al patrulea*, regizorul, după părerea mea, nu trebuie să caute a face o demonstraţie a ştiinţei lui regizorale, ci să fie un slujitor cît mai fidel al intenţiilor autorului, să se topească, aş spune, în gîndurile autorului... Şi practic, să creeze în scenă un cadru plastic, înlăuntrul căruia să se realizeze o unitate perfectă între autor, actori şi public.

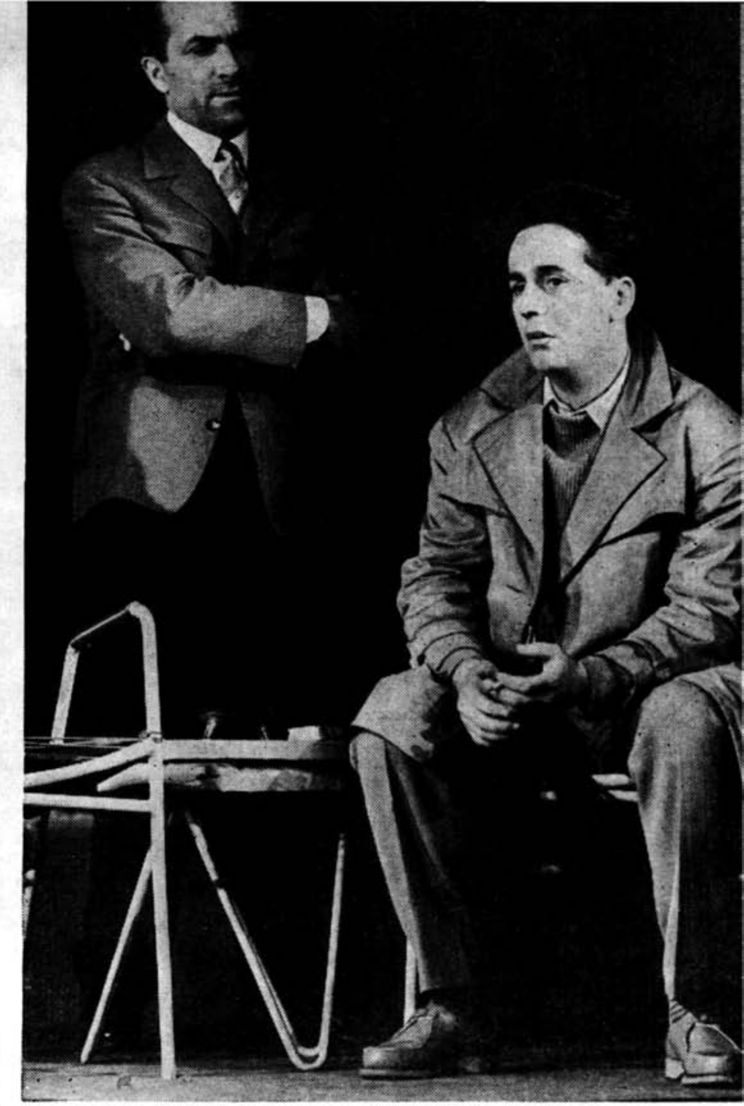
Precum spuneam, în piesa *Al patrulea*, Simonov urmăreşte procesul de conştiinţă al unui individ, într-un moment de răscruce al vieţii acestuia, situîndu-l în următoarea alternativă : trădare şi ideal. Un conflict axat pe o asemenea problemă de conştiinţă, care în mod iminent trebuie să ducă la o atitudine *activă*, a generat şi o compoziţie dramatică mai puţin obişnuită. Din această pricină, şi compoziţia scenică a încercat să fie la fel : ...neobişnuită. Piesa fiind o succesiune neîntreruptă de gînduri, nici spectacolul nu suportă întreruperi. Şi întrucît sarcina dramatică a personajelor este să-l determine pe *El* să ia o atitudine activă justă, adică să se alăture celor mai înalte idealuri umane, piesa e dominată de o mare intensitate psihică, dar nu se desfăşoară înlăuntrul unor ambianţe concrete. Cadrele de joc rămîn pur psihologice, se diferenţiază doar pe planul memoriei, şi tot numai prin datele comportamentului psihologic. Aceasta a presupus din partea noastră o insistare deosebită asupra caracterizării personajelor, asupra întruchipării cît mai pregnante a respectivelor personaje. De aici, marele şi dublul efort al actorilor interpreţi, care în realizarea fiecărui personaj au trebuit să ţină seamă, pe de o parte, că întruchipează anumite trăsături etice, purtătoare de anumite idei caracteristice ; pe de altă parte, că reprezintă personaje concrete, strict individualizate. În împlinirea acestei sarcini, am pornit împreună cu actorii de la text, şi numai de la text, fiecare mijloc de folosire a instrumentului actoricesc — glas, mimică, mişcare — reprezentînd o necesitate organică cerută de text în exprimarea ideilor piesei. Preocupaţi totodată de faptul că ei nu reprezintă numai idei, ci oameni concreţi şi complecşi, actorii au căutat să dea relief deosebit personajelor, găsind amănunte de viaţă caracteristice.

O altă problemă care ne-a preocupat în realizarea rolurilor a fost specificul ipostazei dramatice, generată de faptul că eroii ca atare nu există în realitate, că sînt proiecţii ale conştiinţei LUI ; fiindcă numai EL — în respectivul proces de conştiinţă — îi aduce şi îi scoate din scenă, îi pune să spună ce gîndesc sau să ascundă ce gîndesc. Ca mijloc de expresie scenică, această cerinţă a textului s-a realizat (sau poate nu s-a realizat, sau poate numai într-o măsură s-a realizat) prin concentrarea maximă a mijloacelor fizice actoriceşti, printr-o discreţie, o surdină a mişcării, printr-o utilizare laconică a aparatului de expresie actoricesc, prin proiectarea unui tul imaginar asupra felului de a vorbi al personajelor, tulburător şi, în acelaşi timp, reţinut ; emoţionant şi, în acelaşi timp, lucid.

Expresia plastică a spectacolului am conceput-o în funcţie şi în sprijinul tălmăcirii interpretative a piesei. În scenă nu există propriu-zis decor, ci doar sugestii de climat, rezumate la două scaune şi un fotoliu, care-şi schimbă funcţiile după diferitele stări afective ale personajelor. Pictorul-scenograf Paul Bortnovski a adăugat acestora nişte fundale pictate, care însoţesc uneori jocul personajelor, sugerînd nu atît o realitate geografică sau socială, ci poziţia personajelor faţă de realităţile respective. De pildă, cînd în scenă se aude din întuneric vocea anchetatorului la „comisia pentru cercetarea activităţilor antiamericane", în fundal apare imaginea — în contrast — a statuiei Libertăţii. În scena lagărului de prizonieri, panourile arată sîrmele ghimpate rupte, indicînd perspectiva istorică dincolo de momentul respectiv. Deci, comentariul nostru plastic, în funcţie de cerinţele noastre ideologice, contrapunctează cadrul ambiant, pentru a marca mai eficient mesajul. Cu aceleaşi rosturi am folosit muzica lui Gershwin care, uneori, sugerează starea de spirit reală a personajului, şi nu cea *declarată* de el ; alteori, sugerează indiferenţa brutală a mediului social, capitalist, din jur, faţă de frămîntările unui om cinstit ; în sfîrşit, întotdeauna cu o funcţie precisă de idei şi invitînd spectatorul la reflectare. Toate preocupările noastre s-au coalizat în găsirea stilului spectacolului, stil legat de atitudinea noastră faţă de public.

Am dorit să provocăm în spectator un proces de gîndire activ, menit să-l determine a completa singur stările sufleteşti ale personajelor, a rezolva problemele lor de viaţă, a lua aşadar atitudine fermă în problema păcii şi a războiului. Cu aceasta, credem că împlinim una din cerinţele majore ale teatrului nostru, de a educa conştiinţa maselor în spiritul mersului înainte, legic, al istoriei ; în spiritul socialismului. Aceasta, totodată, cred că este o trăsătură principală a teatrului contemporan, teatru de confruntare şi dezbatere între text, actor şi spectator.

Dinu Negreanu



Costel Constantinescu (Dorobanţu) şi Aurel Cioranu (Dinu Constantin)

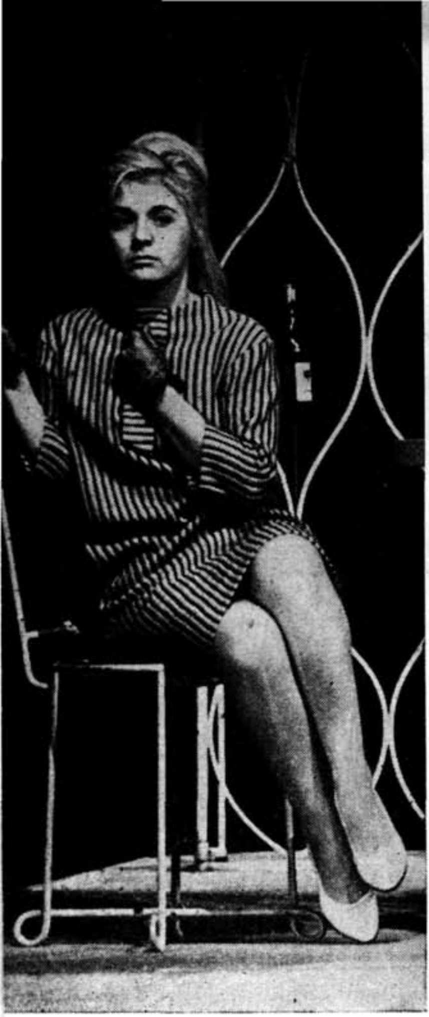
MI SE PARE ROMANTIC

DE

RADU COSAŞU

PE SCENA TEATRULUI DE COMEDIE

Un mare dramaturg al lumii se declara mulţumit dacă spectatorii zîmbeau la comediile lui satirice, cu condiţia să nu rămînă nepăsători la ceea ce e serios în ele. Era în aceasta o deliberată poziţie în favoarea inteligenţei în rîs şi nu a desfătării zgomotoase. Proaspătul dramaturg Radu Cosaşu a reţinut acest deziderat, pe care l-a înscris pe frontispiciul piesei *Mi se pare romantic*, solicitînd spectatorului, surîsul permanent şi, pe lîngă el — fără s-o mai fi cerut anume, dar presupunînd-o implicit — o permanentă meditaţie asupra tîlcului celor ce se petrec pe scenă. În adevăr, lucrarea de debut a lui Cosaşu dezbate alert şi fără aparentă gravitate, unele probleme de viaţă care, dacă ai grijă de ele la timp — aşa cum spune, la un moment dat, Dinu, eroul piesei —, nu ajung să devină serioase. Punctul de pornire al piesei, fapt destul de mărunt în aparenţă, se arată a fi preocuparea de a combate folosirea intervenţiilor, a „pilelor" în scopul



Vasilica Tastaman (Lilly Gigea)

Victoria Mierlescu (D-na Gigea) și Liliana Țicău (Si mina)

dobîndirii a ceea ce, eventual, propriile tale capacități nu ți-ar putea aduce. Dar Cosașu nu face în *Mi se pare romantic,* numai un proces „pilelor", ci, luînd ca fabulație a lucrării sale „cazul" unui tînăr muncitor, Dinu, trimis de fabrica sa să dea examen de admitere la politehnică, pornește să descopere cum se dă lupta, atît pe plan social cît și înlăuntrul fiecăruia, între ceea ce e nou, înaintat, și rămășițele vechiului. Pivotul piesei — să-l numim și noi fără ton grav, „cazul lui Dinu" — devine, astfel, un prilej de a pătrunde în universul spiritual al unor oameni pe care-i recunoaștem în realitate, sînt vii, cu calitățile și scăderile lor, unii mai bine, alții poate stîngaci surprinși de autor, dar aproape toți autentici. Și astfel, pe marginea unui conflict fugar înfiripat, a unei intervenții — pe care Dinu e ispitit s-o ceară, deși n-are nevoie, de la secretarul Comitetului orășenesc de partid —, autorul ironi-

N. Gărdescu (Marcu Fuiorescu) și Aurel Cioranu (Dinu Constantin)

zează dezinvolt nu numai aceste rămășițe ale vechiului, ci, totodată, romanțiozitatea desuetă și ridicolă a domnișoarei Lilly de la restaurantul cu tonomat, a casieriței ce suspină pe filele romanului „Roșu și negru", cu totul transportată în epoca romanului. Opuse acestei romanțiozități — pentru că trebuie spus de la bun început că autorul a urmărit de-a lungul întregii lucrări o opunere, aproape contrapunctică, a lumii ce se întîlnește în ea — ne apar romantismul simplu, inteligent și lucid al lui Dinu și al Siminei, personalitatea caldă, vie și înțelegătoare a lui Dorobanțu, farmecul Mariei Cernea, hazul Milițianului, atîtea și atîtea personaje împreună cu care ne amuzăm, visăm, medităm adesea cu seriozitate și ne batem joc copios de un Fuiorescu sau o doamnă Gigea.

Judecată după canoanele tradiționale, piesa lui Radu Cosașu se termină de fapt — ca creștere dramatică — ceva mai departe de jumătatea ei, în scena-cheie ce are loc în cabinetul secretarului Comitetului de partid, Dorobanțu. Marea încercare și victoria lui Dinu aci se întîmplă. Mai departe, piesa apucă o altă pantă, de comentariu lirico-filozofic pe marginea conflictului, procedeu mai puțin obișnuit în teatru, dar care-i reușește autorului prin sprinteneala plină de tîlc a replicilor, prin fantezia situațiilor și farmecul personajelor.

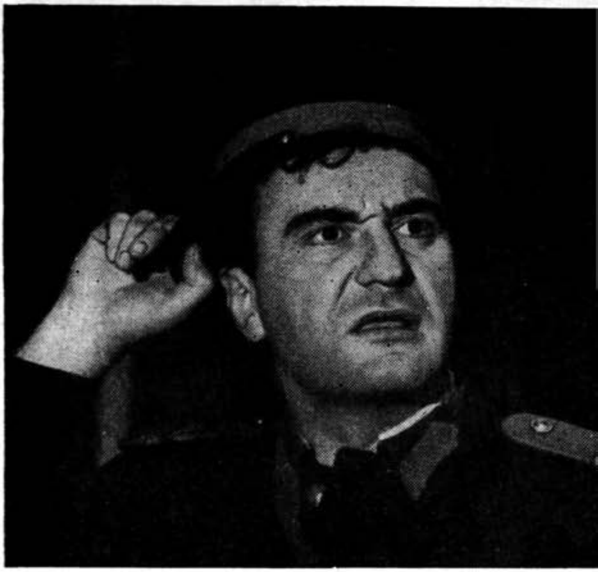
Propunîndu-și să pledeze pentru rîsul inteligent, împotriva trivialității pe care nu o dată o întîlnim în unele lucrări, strecurată, chipurile, cu iz satiric, piesa lui Cosașu aduce mult nou în însăși înțelegerea noțiunii de comedie.

Căutînd modalități noi de a se adresa publicului, autorul trece cu vioiciune de la firul acțiunii, la discuția cu sala, la comentariul întîmplărilor din piesă, făcut chiar de personaje ; trece de la tonul de comedie, la unul liric, cerut de momentele ei poetice etc. Cosașu se dovedește un portretist care știe să privească oamenii și, mai ales, să-i surprindă. Ceea ce și face, de altfel, ca în canavaua piesei, tipurile să fie mai puternice decît conflictul însuși al piesei, ca lumea nouă să fie dominată și de o autentică originalitate, în timp ce, personajele reprezentînd vechiul, de obicei mai plastice prin însăși preocuparea autorilor de a le zugrăvi în cele mai mici și mai colorate amănunte, se dovedesc aci mai banale.

Dreapta sus : Agnia Bogoslava (D-na Gigea) și Sanda Toma (Maria Cernea)

Mijloc : Amza Pellea (Milițianul)

Dreapta jos : Schiță de decor (actul III) de I. Popescu-Udriște



Valoarea piesei de debut a lui Cosașu stă tocmai în ceea ce ea aduce *nou* în scrisul dramatic, prin faptul că oamenii de azi au o viață și personalitate complexe, creează o atmosferă de curățenie și prospețime cu adevărat tonică. În Dorobanțu, secretarul Comitetului orășenesc de partid, întîlnim un om dintre cei mai înaintați, un om pe cît de ferm, pe atît de plin de farmec, de o profundă înțelegere și pătrunzătoare inteligență, care se pricepe să stimuleze în ceilalți încrederea în forțele proprii, sensibil la poezia și la gingășia, de pildă, ale unui reportaj despre fulgii de zăpadă.

Atît Dorobanțu, cît și ceilalți eroi sînt surprinși cu o bogată nuanțare și cu finețe psihologică, ceea ce le și conferă autenticitatea de care pomeneam mai sus. Într-un conflict mai amplu, caracterele lor s-ar fi putut, fără îndoială, dezvălui și mai mult.

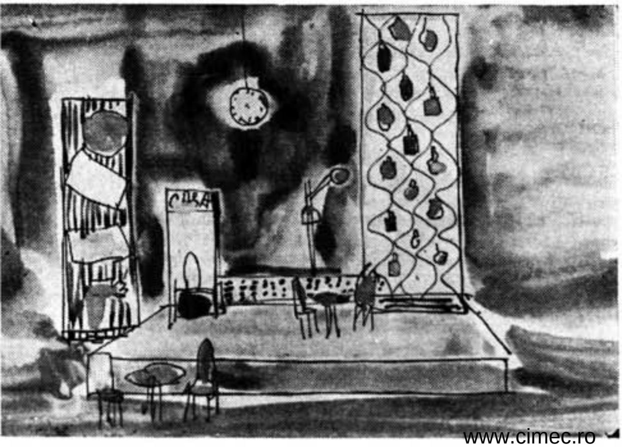
Teatrul de Comedie din București merită toată lauda pentru consecventa sa preocupare de a promova dramaturgi tineri, încă insuficient de experimentați în di-

ficila artă a scenei. Cu răbdare și migală, colectivul acestui teatru a lucrat cu autorul nu în sensul „cîrpirii“ textului, ci pentru o cît mai deplină concordanță cu legile scrisului pentru scenă. Este o muncă de o mare valoare, ale cărei rezultate teatrul le culege seară cu seară, prin succesul de public al spectacolului.

Teatrul de Comedie a încredințat piesa, încă din perioada muncii teatrului cu autorul, unui tînăr regizor — D. Esrig —, pentru ca, împreună cu autorul și scenograful, de la început să-și poată crea o viziune unitară în privința transpunerii ei scenice. Ceea ce iarăși s-a dovedit a fi de un real folos, atît pentru autor cît și pentru teatru. Experiența cîștigată cu *Mi se pare romantic* adaugă o verigă în plus la statornicirea acelui climat imperios necesar muncii colective în teatru. Aportul scenografului I. Popescu-Udriște — prin scenografia spirituală și plină de optimism — este, de asemenea, de o mare însemnătate în crearea atmosferei generale a spectacolului. Decorul este, evident, gîndit cu același simț de răspundere pentru valorificarea textului.

Conlucrarea autor-regizor-scenograf, la care s-a adăugat apoi cea a întregii distribuții, a fost de așa natură, încît imaginea scenică, obținută prin transpunerea textului și potențarea maximă a intențiilor lui, a dat un spectacol, în primul rînd, armonios, unitar, realizat în spirit de echipă.

Pînă și ceea ce la lectură se reține doar ca intenție capătă pe scenă materializare. Textul este tradus în concepția lui și îmbogățit de fantezia regizoral-



scenografică, care a căutat să adîncească tot ceea ce este valoros, estompînd stîngăciile.

Pe primul plan au stat caracterizările personajelor, subliniindu-se tocmai linia de mare autenticitate pe care a urmărit-o scriitorul. Este un prilej de satisfacție să-l poți întîlni pe scenă pe Dorobanțu, cuceritor prin simplitatea și umanitatea lui, pe care nu poți să nu-l admiri și să nu-l urmezi. Este bineînțeles și meritul actorului Costel Constantinescu de a se fi ridicat la o astfel de vibrație, putere de cuprindere și redare a unui complex de trăsături umane, care fac din acest personaj una din cele mai veridice figuri de activiști din noua noastră literatură dramatică. Liliana Țicău a trebuit s-o interpreteze pe Simina concomitent pe două planuri, afectiv și lucid. Această superioritate morală și spirituală a fost cu atît mai greu de redat, cu cît se cerea înfățișată fără nici o ostentație. Or, Liliana Țicău a avut tocmai acea căldură și capacitate de convingere emoționante, un farmec al trăirii poetice, subtil și modern în sensul cel mai bun al cuvîntului. Pentru Aurel Cioranu, rolul lui Dinu înseamnă un prilej de depășire a propriului său nivel artistic, o reușită extindere a gamei sale interpretative. Din acest punct de vedere, remarcabil e tabloul din cabinetul lui Dorobanțu. Aci, actorul a dovedit o reală putere de interiorizare, a privit personajul prin psihologia lui, nu numai prin farmecul său exterior. Vasilica Tastaman a făcut o demonstrație de virtuozitate actoricească, caricaturizînd însă pe romanțioasa domnișoară Lilly nu totdeauna cu egală profunzime, ceea ce ne-a făcut s-o urmărim uneori mai mult pe ea decît personajul, ca într-o emoționantă încercare de echilibristică.

Ingenioasă a fost contribuția lui Mircea Constantinescu în rolul unui portar de hotel. El a izbutit să dozeze efectele comice cu un permanent subtext de autoironie, totul în limitele îngăduite de o întruchipare veridică. Încă o miniatură valoroasă a talentatului actor. În aceeași concepție și stil și-a lucrat rolul, dezinvolt și sigur, D. Chesa.

N. Gărdescu are și de astă dată obișnuita și meritata sa priză la public în rolul pictorului de rațe și țigănci, mare maestru al „pilelor“ care, spre disperarea lui și hazul spectatorilor, nu-i reușesc. Poate că ar fi trebuit să fie mai puțin bonom și buf, pentru ca în personajul lui Fuiorescu să apară mai pregnant ceea ce e venal și nociv. Mitică Savu, în schimb, l-a descoperit pe Isaia exact în ceea ce are el mai caracteristic. Sanda Toma ne-a înfățișat o Maria Cernea, pe cît de energică pe atît de grațioasă, căreia nu i-a lipsit decît un pic de căldură. Încîntătoare e realizarea lui Amza-Pellea în rolul Milițianului.

Doamna Gigea, mama domnișoarei Lilly, a avut la Teatrul de Comedie două interpretări — una datorată Victoriei Mierlescu, o întruchipare în care actrița a folosit din plin cunoscutele sale resurse de comedie ; alta, Agniei Bogoslava, o compoziție *mai comentată critic*, în care a dezvăluit substratul social din care izvorăște romanțiozitatea domnișoarei Lilly, dînd astfel prin trăsăturile de caracter ale doamnei Gigea o mai profundă și mai largă forță de generalizare personajului.

În mai mult decît episodica ei apariție, Zizi Petrescu a reușit să creeze totuși un tip.

Spectacolul Teatrului de Comedie *, valorificînd peisajul uman al piesei, captează interesul pentru mesajul ei, pledează în favoarea unei conștiințe înaintate și a sentimentului de răspundere în viață, în favoarea romantismului simplu și a poeziei, împotriva romanțiozității desuete, ridicole ; pledează pentru bunul gust împotriva trivialului, pentru frumosul etic socialist. El a izbutit să fie o contribuție de preț la dezvoltarea comediei în teatrul contemporan.

Mircea Alexandrescu

---

* Data premierei : 12 octombrie 1961. Regia : D. Esrig. Decoruri și costume : I. Popescu-Udriște. Distribuția : Marius Rolea (Ignat), Aurel Cioranu (Constantin Dinu), Mircea Constantinescu (Domnul Mircea), Vasilica Tastaman (Lilly Gigea), N. Gărdescu (Marcu Fuiorescu), Liliana Țicău (Simina Ioniță), Amza Pellea (Milițianul), Dem. Savu (Gheorghe Isaia), Victoria Mierlescu și Agnia Bogoslava (Doamna Gigea), Sanda Toma (Maria Cernea), Eugen Cassian (Un om de serviciu la Sfat), D. Rucăreanu (Reporterul), Costel Constantinescu (Dorobanțu), D. Chesa (Un chelner), Zizi Petrescu (Casierița care citește ,,Roșu și negru“).

Fiicele

DE SIDONIA DRĂGUŞANU

PE SCENA TEATRULUI NAŢIONAL „I. L. CARAGIALE"

Ceea ce nu se poate contesta celor mai izbutite lucrări ale dramaturgiei originale este spiritul combativ cu care, dezbătînd problemele realităţii noastre socialiste, contribuie la înfrîngerea posturilor de rezistenţă ideologică ale vechii societăţi, rămăşiţele unei lumi implacabil condamnate de istorie. Este, implicit, şi o ofensivă împotriva unui teatru desuet şi vetust, în tiparele căruia, pînă nu de mult, se mai lăfăia încă „la dolce vita" burgheză.

Nu accidental, în peisajul dramaturgiei noastre succese netăgăduite au înregistrat piesele orientate către dezbaterea problemelor etice. Climatul etic nou, superior, ce stă la baza atitudinii oamenilor de azi faţă de muncă şi viaţă, formarea conştiinţei, a caracterului acestor oameni în lupta lor pentru construirea socialismului, principiile morale socialiste care statornicesc relaţii noi între oamenii zilelor noastre, principii care modelează şi creează, în acelaşi timp, o conduită umană nouă şi o mentalitate activă şi creatoare, iată dominantele generatoare de succese dramaturgice de interes stringent, de forţă educativă deosebită şi eficientă. Amploarea dezbaterilor etice în piesele actuale se cere, de aceea, continuată, cu atît mai mult cu cît actualitatea noastră se îmbogăţeşte continuu şi într-un ritm vertiginos, oferind, zi de zi, o diversitate de aspecte care solicită din partea oamenilor atitudini noi. Apreciem, de aceea, ca o comandă socială de onoare, reliefarea lor în fapte artistico-dramatice, în piese unde publicul spectator să se recunoască, să primească răspuns la întrebările sale de pe poziţiile cele mai înaintate, să ia exemplu de la alter-ego-ul lui de pe scenă.

Problematica ultimei piese a Sidoniei Drăguşanu — *Fiicele* — se înscrie tocmai pe linia acestei comenzi sociale. Autoarea intenţionează să tragă un semnal de alarmă şi să prevină asupra pericolului rămăşiţelor vechii morale în procesul formării conştiinţei oamenilor noi.

Tudor Lipşa, inginer pe un mare şantier al ţării, are din prima sa căsătorie două fiice — Luiza, studentă, şi Manuela, elevă. Raporturile fetelor cu actuala soţie, Cora, sînt reci, distante. De aceea, Luiza şi Manuela îşi îndreaptă toată dragostea asupra tatălui lor, pe care-l şi văd foarte rar. În afară de prezenţa lui, familia Lipşa nu duce lipsă de nimic ; fetele sînt prinse cu învăţătura, iar Cora, cu toaletele şi mondenităţile, pentru care are o înclinaţie aparte şi accentuată. Deci, un cămin oarecum liniştit şi o familie destul de mulţumită, unde Tudor Lipşa nu are altă obligaţie decît să aducă bani, care, ce-i drept, ţinînd cont de setea de lux a Corei, se cheltuiesc cam repede. Pentru a nu o pierde pe Cora, Tudor ajunge încetul cu încetul complicele unor delapidatori de pe şantier, primindu-şi, bineînţeles, partea lui. Şi pentru că de la un timp, acţiunile acestora încep să atragă atenţia tînărului inginer comunist Horia Cotaru, Lipşa încearcă să se descotorosească de „ochiul lui atent şi vigilent" şi, profitînd de sentimentele Luizei pentru acesta, face toate diligenţele posibile să-l transfere la Bucureşti, chipurile, pentru a-şi ferici fata. Horia refuză categoric această şansă pe care nu a solicitat-o niciodată, nu însă fără a lăsa să se înţeleagă că intenţia lui Lipşa ar avea şi alt substrat. Faptul o contrariază cu atît mai mult pe Luiza — pe care, iniţial, ideea o încîntase — cu cît, cerîndu-i lui Horia explicaţii, acesta se eschivează să le precizeze. Între timp, Lipşa primeşte veşti proaste de la şantier: sosirea unei comisii de anchetă. Prompt, pleacă acolo, pentru a sustrage un dosar compromiţător; şi pentru că Manuela îi surprinde fuga, o determină — abuzînd de încrederea şi dragostea ei — să tacă. Marta, prima soţie şi adevărata mamă a fetelor, care, în ultima vreme, luase obiceiul ca măcar la cîteva luni să vină să le vadă, soseşte în vizită. Sosirea Martei coincide cu chemarea urgentă a lui Tudor la şantierul aflat sub anchetă. De unde nici nu se mai întoarce, pentru că, în urma dovedirii vinovăţiei sale, este condamnat. Spre crunta decepţie a fiicelor sale, care credeau orbeşte în cinstea tatălui lor, spre disperarea Corei, care se vede astfel lipsită de unicul scop al existenţei ei — banul — şi spre ultima amărăciune a Martei, care îşi face reproşul că şi-a părăsit prea uşor fiicele.

Din punct de vedere literar şi dramatic, piesa Sidoniei Drăguşanu este scrisă cu talent şi atestă o autoare familiarizată cu teatrul, cu construcţia şi atmosfera momentelor dramatice. Se remarcă astfel replica autoarei, sprintenă, colorată, scenică. Izbutite sînt şi portretele cîtorva personaje, bine creionate, surprinse cu autenticitate: Cora, cu instinctul ei de animal de pradă, şi „calităţi" de femeie fatală, factura tipologiei personajului fiind privită critic; Manuela, singura care, de altfel, evoluează şi dramatic convingător, deşi provenienţa ei livrescă este uneori transparentă (Vera din *Cei din urmă),* şi Anişoara, fata din casă, cu naturaleţea şi bunul ei simţ popular.

Prin ţesătura dramatică a piesei — superioară tocmai prin actualitatea temei, *Serii răspunsurilor* — Sidonia Drăguşanu condamnă necinstea, în speţă furtul; imoralitatea, în speţă adulterul; şi lipsa de preocupare a părinţilor pentru educaţia copiilor lor. Dezbate, adică, importante probleme de morală. Asupra oportunităţii reflectării acestor probleme în dramaturgie nu încape nici o discuţie. Există însă în piesă, alături de laturile pozitive mai sus semnalate, unele inconsecvenţe în realizarea caracterelor şi în conturarea edificatoare a conflictului. Asupra lor, credem că e necesar să stăruim.

Despre inginerul Tudor Lipşa aflăm încă de la începutul piesei că este un om integru, capabil şi unanim respectat pe şantier, un om cinstit şi un tată bun. Fiica cea mare, Luiza, spune despre el că „e un om admirabil şi gîndeşte ca un om nou". Dar, tot de la începutul piesei, Lipşa ne apare într-o lumină morală foarte îndoielnică. A divorţat de prima soţie, femeie cinstită şi serioasă, preferînd o femeiuşcă de provenienţă dubioasă, care nu face altceva, dar nimic altceva, decît să cheltuiască în neştire bani. Pe mîna acesteia, Tudor a lăsat şi pe cele două fiice ale sale, încă neformate suficient pentru viaţă, lipsindu-le deci de posibilitatea de a putea primi o educaţie potrivită, el fiind foarte mult ocupat pe şantier. În restul timpului, este preocupat de poftele mondene ale Corei, de dragul căreia ajunge să delapideze fondurile şantierului. Iată-l aşadar pe „cinstitul" şi „integrul" inginer Lipşa furînd fără scrupule din avutul obştesc; iată-l pe „bunul" tată, care se bucură de dragostea neţărmurită a fiicelor, dezinteresîndu-se de ele sau făcîndu-le complice inconştiente ale acţiunilor sale (secretul Manuelei). Iată-l pe acest tată, dispus la compromisuri etice, stînd dezinvolt de vorbă cu cele două neveste, despre „educaţia" fiicelor. Iată-l pe acest om care gîndeşte „ca un om nou", născocind abil planuri mîrşave pentru înlăturarea lui Horia Cotaru sau, atunci cînd se vede încolţit, trecînd vina asupra unui tovarăş de muncă, pentru a-şi pune pielea la adăpost.

Acest Lipşa este adulat, fără rezerve, de fiicele sale. Paradoxal, dar din piesă, justificarea acestei adulaţii nu transpare decît prin afirmaţiile fetelor care, evident, nu-i cunosc cea de-a doua faţă (din păcate, nici spectatorii nu ajung s-o cunoască de-a lungul acţiunii). Ele se opun chiar categoric oricărei aprecieri sau impresii contrarii imaginii superlative despre tatăl lor.

Dacă pe Manuela, din cauza vîrstei, a lipsei ei de experienţă şi a respectului părintesc, o mai putem înţelege, atitudinea Luizei însă nu se poate justifica deloc. Pentru că Luiza nu mai e un copil, pentru că ea trăieşte într-un colectiv de stu-

Coca Andronescu (Manuela), Tanţi Cocea (Marta), Eva Pătrăşcanu (Luiza) denţi şi se presupune a fi educată în spiritul noii societăţi. Şi pentru că ea îşi dă seamă de viaţa parazitară a Corei, mai mult, o suportă, fără să fi avut sau să încerce măcar să aibă o explicaţie în acest sens cu Lipşa. Ostilitatea ei pentru Cora o declară ca fiind o „antipatie convieţuibilă", soluţie la care a ajuns în urma insistenţelor tatălui ei, la care ea ţine atît de mult şi care, la rîndu-i, ţine atît de mult la Cora. Dragostea Luizei pentru Lipşa frizează într-atîta nefirescul, încît e dispusă să-şi consume dramele prin crize astenice şi idei obsesive. E adevărat că, din acest impas maladiv, nici Horia Cotaru nu o ajută să iasă, ci, dimpotrivă, o acompaniază la aceeaşi tensiune neurologică, pozînd la rîndu-i cu voluptate într-un om frămîntat şi chinuit de întrebări, fapt care pune la îndoială calitatea lui cetăţenească şi capacitatea sa spirituală. Nu era oare normal ca el să-i spună deschis Luizei ce gîndeşte, sau ce bănuieşte despre Lipşa, să încerce să o determine la o atitudine clară, omenească, decît să se lase suspectat de laşitate sau meschinărie ?

În marasmul moral al acestei familii, apariţia Martei pare să fie salutară şi tonifiantă. Mai ales că despre Marta se spune că este un om dintr-o bucată, hotărît şi drept, înclinat chiar spre o oarecare lipsă de sentimentalism, sinonim cu — verdictul „sentimentalei" Cora — rigiditatea. Pare-se, de asemenea, că Marta a suferit cumplit pentru uşurinţa cu care, în urmă cu 13 ani, a acceptat divorţul şi şi-a părăsit fiicele, ştiind bine ce fel de om e Cora. Şi totuşi, venind în casa Corei, Marta reacţionează ca o sacrificată, cu veleităţi samaritene. Desigur, vizita ei corespunde cu întîmpinarea unei situaţii delicate şi dificile care, ar fi trebuit, de fapt, să-i solicite un comportament mai lucid şi ferm. Marta însă se împacă uşor cu situaţia aflată, schimbă amabilităţi cu Tudor şi Cora, nu le reproşează nimic din ceea ce observă în jurul ei, ci se lasă pur şi simplu tolerată de Cora. Nu încearcă nici să-şi înfrunte concepţiile de viaţă cu ale Corei, convieţuind cu ea ca două vecine de bloc, una mai arţăgoasă, cealaltă mai domoală. Mai mult, deşi Marta bănuieşte încă de la începutul anchetei inevitabilul final — sau măcar îl intuieşte —, nu ia nici un fel de hotărîre, pretinzînd în schimb fiicelor sale răbdare şi resemnare. Chiar şi atunci cînd bănuiala ei devine certitudine, cînd ştie precis că Lipşa este condamnat, îşi cocoloşeşte odraslele mai departe, fără a avea îndrăzneala să le spună, de la început, adevărul, adevăr pe care acestea îl vor afla de la Cora care, geniu rău, n-are nici un motiv să le menajeze. De aceea, ultimele replici ale Martei „astăzi ştiu..., am învăţat..." au rezonanţe minore, de penitenţă şi de scuză tardivă.

Toate acestea duc la o poziţie pasivă faţă de problemele puse în discuţie, invită adesea la o înţelegere umanitaristă, tipic mic-burgheză.

De acord cu replica Luizei — „noi iubim cu anumită intransigenţă, a noastră" —, am fi dorit, în completare, ca autoarea să şi condamne cu o anumită intransigenţă, tot a noastră, ceea ce nu ne aparţine şi, mai ales, ceea ce numai în aparenţă ne este prezentat ca aparţinîndu-ne.

Ne referim, în afară de personajul Martei — de care am vorbit mai sus —, la evoluţia psihologică a fiicelor ei, a acestor două orfeline pripăşite în zilele noastre, cărora autoarea le-a limitat-o doar pînă la profunda dezamăgire, adică numai la trecerea dintr-o criză, a neînţelegerii, în alta, a decepţiei, nu însă şi obligîndu-le — măcar sugerat, dacă nu afirmat — la o luare de atitudine etică cetăţenească (ca să nu spunem comunistă) faţă de tatăl lor şi, dincolo de dragostea ce i-o purtau, să ni le reprezinte ca pe nişte oameni aparţinînd societăţii noastre, cu o altă accepţie a atitudinii lor faţă de viaţă. E semnificativ faptul că, în ceea ce-l priveşte pe Tudor Lipşa, numai datorită justiţiei populare îşi înţelege vina, sau, în orice caz, îşi primeşte răsplata, căci nu există nici o singură scenă măcar, în care vreunul dintre eroii piesei să încerce o explicaţie cu el, adică să-l condamne făţiş.

Societatea nouă în care familia Lipşa trăieşte nu ne este prezentată în piesă, şi chiar atunci cînd prin unele personaje episodice apare (prietenii Luizei, colegii lui Tudor), nu ia nici un fel de atitudine. Oare în această casă, în această insulă, să nu fi pătruns nimic din viaţa tumultuoasă ce o înconjoară ? Justificarea evoluţiei eroilor doar prin slăbiciuni omeneşti sau pasiuni oarbe nu face decît să întărească senzaţia de peisaj uman contrar noii societăţi.

Pentru că dacă Lipşa este un caracter atît de abject, cum am arătat că apare în piesă (şi e greu de presupus că asemenea cumul de trăsături negative apare peste noapte), ne surprinde că, de-a lungul atîtor ani pe şantier, acasă în familie, sau între prieteni, nu s-a găsit nimeni să-l descopere, ceea ce ar însemna că, în societatea noastră, un ticălos poate parveni nestingherit. Sau, dimpotrivă, dacă Lipşa este un om bun, cum de fapt l-a dorit autoarea, care decade din cauza unei femei uşoare, ne surprinde iarăşi că, pe şantier, în familie sau între prieteni, nu a încercat nimeni să-l trezească la realitate, să-l ajute să se întoarcă de pe drumul greşit. Şi într-un caz şi într-altul, în lumea piesei, societatea noastră nu apare deloc ca o forţă activă şi educativă.

Întîmplările din casa Lipşa, casă în care toate fiinţele agonizează şi se contorsionează arbitrar, duc fireşte la scene de efect, suculent lacrimogene. Dar, ele amintesc de o serie de melodrame bulevardiere, în care întîlneam adeseori cazul, să zicem, al unui funcţionar, să presupunem, de bancă, de unde acesta fură nişte sume de bani pentru a satisface plăcerile unei femei depravate — a doua soţie — din cauza căreia, cu mulţi ani în urmă, a părăsit-o pe cea dintîi. Furtul e descoperit de un om detreabă, îndrăgostit — pentru creşterea dramatismului — chiar de fiica cea mare a escrocului care e arestat. În final, prima soţie se căieşte că a renunţat în mod iresponsabil la bărbat şi copii, lăsîndu-i pe mîna unei femei care i-a nenorocit.

Şablonul acestor piese vechi nu poate fi — oricît s-ar încerca — asezonat după realitatea noastră. Că acţiunea „se petrece în zilele noastre", pe un „şantier", sau că un personaj se cheamă „comunist", nu constituie suficiente argumente convingătoare că această lume, lumea piesei, reflectă societatea noastră cu oamenii săi şi cu relaţiile dintre ei. Or, tocmai această societate, aceste relaţii, în piesă, lipsesc. Descrierea obiectivistă a unor procese umane şi sociale — şi nu dezbaterea de pe poziţiile cele mai înaintate, de către caractere puternice, reprezentative pentru zilele noastre, a problemelor iscate de înfruntarea a două lumi, a două concepţii de viaţă, a două morale, socialistă şi mic-burgheză — a făcut ca piesa *Fiicele* să capete o anumită amprentă atemporală, izvorîtă din insuficienta cunoaştere a realităţii noastre, a oamenilor şi psihologiei lor.

De aceea, era şi normal ca spectacolul cu piesa *Fiicele* pe scena Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" să nu reuşească decît în parte. Regizorul Alexandru Finţi s-a apropiat de această piesă cu multă căldură, încercînd, în primul rînd, şi reuşind într-o măsură, să descurce hăţişul hibrid al proceselor sufleteşti ale personajelor, să evite melodrama stridentă, efectele „tari". Am reţinut în acest sens, naturaleţea conduitei scenice a actorilor şi sobrietatea unor momente dramatice, mai ales în prima parte a spectacolului. Am reţinut, de asemenea, şi omogenitatea imprimată stilului de joc de buna distribuţie pe care a alcătuit-o. Nu putem să nu remarcăm excelentul portret al Cocăi Andronescu (Manuela), lucrat cu gingăşie, fineţe şi forţă dramatică emoţionantă ; sau, umorul de bună calitate al Dragăi Olteanu (Anişoara), într-un comentariu critic, monologat, dar, din păcate, în afara situaţiei dramatice ; sau ironia incisivă cu care a subliniat Carmen Stănescu stările de „dolce farniente" ale Corei. Merită, de asemenea, elogii Tanţi Cocea (Marta), Eva Pătrăşcanu (Luiza) şi Emanoil Petruţ (Horia) pentru efortul cu care au interpretat inconsistentele lor personaje. Restul actorilor s-au achitat conştiincios de sarcini, în măsura în care nu au supralicitat carenţele partiturii. Şi tot în aceeaşi măsură, s-a integrat fără ostentaţie şi scenografia lui Al. Brătăşanu.

Plecînd de la spectacol, regreţi că teatrul n-a asigurat o colaborare mai creatoare cu autoarea, din care să fi rezultat un text dramatic mai profund ancorat în actualitate şi mai combativ, aşa cum se anunţa de altfel prin premisele sale problematice.

Emil Riman

Data premierei : 24 octombrie 1961. Regia : Alexandru Finţi. Decoruri : Al. Brătăşanu. Costume : Gabriela Nazarie. Distribuţia : Constantin Bărbulescu (Tudor Lipşa), Carmen Stănescu (Cora Lipşa), Tanţi Cocea (Marta Roncea), Eva Pătrăşcanu (Luiza Lipşa), Coca Andronescu (Manuela Lipşa), Draga Olteanu (Anişoara) Emanoil Petruţ şi Gh. Cozorici (Horia Cotaru), Alfred Demetriu (Matei Siomin), Tina Ionescu (Ada Siomin), Anca Şahighian (Odeta Romanescu), Catiţa Ispas (Geta), Damian Crişmaru (Dinu).

CRITICĂ ÎN SLUJBA TEXTULUI
SAU
DEMONSTRAŢIE DE CRITICĂ?

RĂSPUNS LA ARTICOLUL: „REGIE ÎN SLUJBA TEXTULUI SAU DEMONSTRAŢIE DE REGIE?" (Revista „Teatrul" nr. 8/1961)

Invitat fiind de către redacţia revistei „Teatrul" să răspund criticii semnate de Mircea Alexandrescu şi să-mi expun punctul de vedere asupra spectacolului *Cum vă place*, mărturisesc că la început am refuzat. De ce?

1. Deoarece consider că o lucrare din domeniul artei, odată finită, este un bun public şi este încredinţată oamenilor, cu dreptul de a fi judecată de cei cărora le opreşte atenţia şi răbdarea ca s-o cunoască şi prin ea să înveţe, bucurîndu-se estetic.

2. Deoarece consider că realizatorul trebuie să se exprime numai prin operă şi că explicaţiile ulterioare nici nu o ameliorează, nici nu intră în atribuţiile lui.

3. Deoarece consider că această critică dovedeşte o lipsă de disponibilitate a criticului respectiv de a fi receptiv la valenţele ideologice, lirice şi de stil ale spectacolului.

Ştiu că spectacolul are multe lipsuri şi nu aş putea să resping o critică ce mi-ar semnala în spirit constructiv altele. Nu faptul că această critică are o atitudine negativă faţă de spectacol m-ar face să nu vreau să răspund, ci confuziile, contrazicerile, ideile preconcepute şi mai ales împotrivirea autorului ei de a se accepta ca spectator receptiv al spectacolului, fără teamă că i se va zdruncina ceva din poziţia sa de intelectual dacă îndrăzneşte să se bucure de ceea ce se bucură şi vecinul său, întotdeauna proaspăt, publicul.

Am acceptat să răspund tocmai pentru public. Ca să nu fie greşit îndrumat de această judecată critică a spectacolului. Nu vreau să se înţeleagă din cele de mai sus că aş considera ca un *obligo* pentru acel care asistă la acest spectacol să se bucure neapărat şi să-i placă totul. Dar, în aceeaşi măsură, sînt convins că numai o poziţie strict subiectivă îl poate determina să respingă totul.

Se poate spune însă că aprecierea unui spectacol este o chestiune de gust. Dar poziţia de pe care îl „gustă", ca şi cea de pe care îi critică imperfecţiunile şi calităţile, trebuie să fie fundată pe o înţelegere artistică, politică, istorică.

G. Larroumet, în articolul său despre „Marii actori tragici ai secolului al XVIII-lea", scria în 1901 următoarele: „Citiţi articolele de altădată asupra actriţelor şi actorilor celebri: Lekain sau Dumesnil, Thalma sau Georges. Aţi crede că citiţi presa de azi. «Superb!» — spun unii; «Îngrozitor» — spun alţii".[1] Acelaşi lucru se întîmplă şi cu *Cum vă place*. În cronica teatrală din „Romînia Liberă", Radu Popescu scrie: „Nu încape vorbă că această ultimă premieră a stagiunii ne-a dat cel mai frumos spectacol shakespearean pe care l-am văzut pe scenele noastre de mulți ani încoace"[2]. Desigur, are și rezerve. Eugen Barbu, în „Magazinul" îl declară pe scurt: „După părerea noastră, cel mai reușit spectacol din ultimii ani..."[3].

---

[1] G. Larroumet Etudes de critique dramatique, Hachette, Paris, vol. I, 1906.

Artistul poporului, regizorul N. Akimov, scrie în „Sovetskaia Kultura": „Spectacolul este rezolvat într-o interpretare contemporană a teatrului elisabetan și întreaga punere în scenă (inclusiv foarte interesantele costume ale lui Ion Oroveanu), se bazează pe profunda studiere a epocii"... „Cred că prin bogăția mijloacelor folosite, prin noutatea sa, ca și printr-o oarecare discordanță între anumite situații, spectacolul realizat de Ciulei poate suscita o însuflețită discuție teatrală nu numai la București, ci și — să spunem — la Moscova, dacă spectacolul ar fi prezentat la noi".

Păreri cu totul contrarii se pot desprinde pe tot parcursul criticii căreia îi răspund. Citez la întîmplare: „...o demonstrație de scenografie urmată de costumație și grimă. Încetul cu încetul, în acest cadru încep să dispară actorii și, odată cu ei, ideile textului", „...dragostea tratată *vodevilesc* (sublinierea ne aparține) nu era proprie nici gîndirii, nici profunzimii și nici concepției lui". (E vorba de Shakespeare) „...costumația grotescă și sublinierea grotescului, în unele momente accentuează caracterul de comedie ușoară. Ceea ce și rămîne pînă la sfîrșit din întregul spectacol, care și-a pierdut pe drum o parte din text, din sensuri, deși replicile s-au spus". „...În general, latura interpretativă în acest spectacol a creat sentimentul unei improvizații..." etc etc.

Cînd Mircea Alexandrescu scrie despre interpretarea lui Victor Rebengiuc că „un singur personaj a fost erou și a izbutit în același timp să fie și o întruchipare modernă" ...„cu multă degajare și cu simțul măsurii, afara momentelor cînd i s-au recomandat gesturi largi, teatrale", noi putem înțelege că sub acest text dăinuie dezacordul față de restul interpretării și este inclusă preferința autorului articolului în ceea ce privește jocul de scenă în genere. Este inclusă ideea preconcepută în virtutea căreia va accepta un singur fel de exprimare actoricească. Or, azi, în cadrul realismului socialist, arta interpretativă actoricească nu se poate rezuma, nu se poate limita la o unică și simplă manieră. Mă refer la varietatea infinită de modalități de exprimare scenică în diverse spectacole; bineînțeles, în cadrul aceluiași spectacol presupunînd unitate de stil actoricesc. (Deziderat greu de împlinit. De multe ori, te mulțumești să ai unitate de dialect.)

Victor Rebengiuc este un actor care, de felul său, joacă, cum se spune, „simplu". Eu personal, în munca asupra rolului Orlando, și cu înțelegerea actorului, am luptat împotriva acestui „simplu". Am urmărit să-i lărgesc modalitatea de expresie, să nu-l las să-și exprime vibrația într-un mod reținut, diurn, așa-zis „modern", ci să-i încadrez felul exteriorizărilor într-un stil general de rostire și mișcare, propriu sau — ca să fiu mai puțin categoric — să spunem adecvat genului de teatru în care sînt scrise versurile piesei. Ce monocrome ar fi spectacolele, dacă sub scuza unei modernități, a unei așa-zise „întruchipări moderne", ele s-ar juca la fel, în același stil, cu aceleași gesturi, cu același ton. Ridicîndu-ne împotriva șablonului declamator, să ajungem la o dogmatizare a „firescului"? *Nu există o simplitate în sine. Nu există o așa-zisă naturalețe adaptabilă oricărui spectacol. Ca atîtea alte șabloane, și acesta ar fi un șablon al firescului. Nici în materie de firesc nu se poate aplica o rețetă, ca niciodată și nicăieri în artă.* Ce mult a ajutat la această confuzie, confundarea mijloacelor de exprimare ale teatrului cu cele ale cinematografiei!

* * *

Dacă pînă acum am vorbit despre probleme de gust sau de preferință pentru un gen sau altul de teatru, acum vom căuta să analizăm punctul de vedere al criticului — greșit după părerea mea — despre așa-zișii „purtători ai filonului filozofic al piesei".

Antrenat de aparența imediată a personajelor Jacques Melancolicul și Bufonul

---

[2] „Romînia Liberă" din 6 iulie 1961.

[3] „Magazinul" din 23 septembrie 1961.

Tocilă, prin faptul că ei filozofează, adică aparent ei poartă rolul de „raisoneuri“, autorul ajunge la următoarea confuzie: crede că prin ei în special răsună mesajul umanist al textului, că prin ei are valoare „pamfletul satiric adresat lumii de la curtea uzurpatorului, adresat despotului ei, clerului și misticismului propagat de el“. Sigur că foarte multe săgeți sînt aruncate împotriva societății, sub pavăza hainei pestrițe a bufonului, și sigur că prin gura lui Jacques, Shakespeare își exprimă dorința de a îmbrăca haina de nebun, ca la *adăpostul* ei să poată „vindeca trupul mîncat de boală al păcătoasei lumi“. (Actul II, scena 7). Dar în nici un caz latura filozofică a operei nu este apărată numai de aceste personaje, ci de toate la un loc, prin înțelepciunea personajelor populare, prin gîndirea umanistă a ducelui surghiunit. (Vezi „Istoria literaturii engleze. Shakespeare“ de M. M. Morozov, Ed. Academiei de Științe a U.R.S.S.) Toate personajele piesei ne conving, prin comportamentul lor, prin poziția lor socială și prin gîndurile lor, de părerea autorului despre viață și societate. Față de nuvela originală a lui Lodge, „Rosalynde“, Shakespeare a mai adăugat personaje noi și momente comice. Cele mai importante personaje adăugate sînt Jacques Melancolicul și Bufonul. Aceasta nu înseamnă, însă, că el s-a exprimat numai prin ei doi. El le-a transcris pe celelalte, dar le-a încadrat organic concepției lui și, odată cu gîndurile sale, le-a lăsat amprenta genialității lui. Dacă și aceste două personaje satirizează de multe ori viața de la curte, totuși nu numai aceasta este trăsătura lor fundamentală și multe sînt elementele pentru care Shakespeare are față de ele o poziție critică. ***În nici un caz, Jacques Melancolicul nu este*** — cum susține criticul — ***„expresia gînditorului rinascentist“***. Renașterea și principalii ei gînditori umaniști au însemnat un aport pozitiv în istoria gîndirii și, în nici un caz un personaj care nu întrevede scopul final al existenței, un personaj mizantropic și plictisit, nu putea s-o reprezinte.

M. M. Morozov ne arată că Rosalinda rîde de pesimismul și doliul său.

A. V. Lunacearski ne atrage atenția asupra monologului: „Întreaga lume e o scenă“ *, și spune: „Este limpede, prin urmare, cum înțelege lumea, Jacques. Concepția sa este o reeditare, o reeditare nu teoretică, ci practică, a cunoscutei maxime orientale: «Mai multă înțelepciune înseamnă mai multă plictiseală»“ [4].

Și alți critici au semnalat încă de la începutul secolului trecut caracterul pur contemplativ al acestui personaj, ca de exemplu W. Hazzlit: „...gîndește și nu face nimic“... „este prințul leneșilor filozofici“. Și mai departe: „Nu-i place pasiunea lui Orlando pentru Rosalinda, ca reprezentînd o oarecare depreciere a pasiunii sale pentru adevărul abstract“ [5].

Wilhelm Oechelhäuser îl consideră un mizantrop „par excellence“ și spune că „în nici un caz nu e cu adevărat atît de trist pe cît afirmă, și nu face decît să cocheteze cu melancolia și cu pesimistele sale excentricități“ [6].

Shakespeare, caracterizîndu-l pe Jacques, prin replicile partenerilor, scrie:

Și așa-și împlîntă spinii lui mereu
In orășeni, săteni, sau în curteni,

(Actul II, scena 1)

subliniind în felul acesta negativismul lui fără discernămînt social. Jacques, descriindu-și melancolia, spune că ea „s-a împlinit cu încetul, din tot ce-am scos din ce-am văzut și-am auzit“. (Actul IV, scena 1). El neagă prin replică sau atitudine tot ce este motor pozitiv al vieții, dragostea, bucuria, munca, posibilitatea de fericire. Cînd Jacques pretinde să aplice lumii doctoria lui, ducele bun îi spune:

Om fără de rușine! Știu eu ce-ai face!
...Păcate grele, veștejind păcatul,
Căci tu, chiar tu, ești gata la desfrîu,
Dezlănțuit în pofte ca o brută.

---

* Monologul conține însăși definiția înscrisă pe emblema Teatrului Globe: „Totus mundus agit histrionem“, căreia *Ben Jonson i-a răspuns cu o epigramă, că dacă toți sînt actori, de unde ne vor mai veni spectatorii ?*

[4] A. V. Lunacearski: Bacon în societatea eroilor lui Shakespeare. Din volumul „Despre literatură“. Ed. ESPLA — Cartea Rusă.

[5] W. Hazzlit, „Characters of Shakespeare's plays“, Londra, 1817, republicat de Oxford University Press, Londra, 1936.

[6] W. Oechelhäuser: „Einführungen in Shakespeare's Bühnen-Dramen“, ed. III, 1895.

Ai vrea să molipseşti întreaga lume
Cu relele ascunse şi adînci
Ce le-a scobit în carnea ta desfrîul.

(Actul II, scena 7).

Jacques îi spune lui Orlando cu cinism: „Hai să ne batem joc de dragoste, de lumea-ntreagă şi de nimicnicia noastră“ (Actul III, scena 2). Acelaşi negativism îl are şi faţă de femei: „Ce femeie mă poate învinui c-am ponegrit-o pe ea anume, cînd toate sînt la fel? (Actul II, scena 7).

Iar Rosalinda, cu adevărat purtătorul celor mai frumoase gînduri ale lui Shakespeare, respinge rîzînd invitaţia la prietenie a fostului călător Jacques: „Ai grijă să vorbeşti din vîrful buzelor, să te îmbraci cît mai extravagant, să ponegreşti tot ce e bun în ţara ta şi să-ţi blestemi ursita...“ (Actul IV, scena 1.)

Dacă se putea aduce o critică punctului de vedere pe care l-am urmărit în interpretarea lui Jacques, nu se poate spune că „am oscilat între straniu şi confuz“, ci dimpotrivă, că am apăsat prea mult asupra demascării falsei sale melancolii, a pozei pesimismului şi mizantropiei lui. Jacques, desigur, este un personaj complex, pictat în tehnica clar-obscurului. E inteligent şi spune şi foarte multe lucruri adevărate. De primă importanţă mi s-a părut însă necesitatea de a acuza lipsa de finalitate a extazurilor lui filozofice.

De multe ori, în critică s-a încercat, pentru o orientare în legătură cu el, personajul permiţînd confuzii, a i se aplica etichete. H. Taine a încercat să facă o paralelă între Jacques şi Alceste din *Mizantropul* lui Molière. Alţi critici burghezi, considerînd *stările lui*, îl numesc un „Hamlet avant la lettre“[7] sau un „Hamlet pastoral“[8]. De aceea, de multe ori şi în interpretările actorilor s-a încercat prin Jacques o demonstraţie pre-hamletiană. Aceeaşi concepţie că: „Jacques îl anunţă pe Hamlet“ ...„şi are certe afinităţi cu el“ — şi-o mărturiseşte şi criticul Alexandrescu. În interpretarea noastră am neglijat în mod voit acest punct de vedere. A. V. Lunacearski, însă, subliniază diferenţa dintre cele două personaje, spunînd de Hamlet, în comparaţie cu Jacques: „El nu este pur şi simplu un vorbăreţ“ şi „că Hamlet este un tip voliţional, au observat-o limpede şi alţii“[9].

În timp ce Hamlet îşi asumă conştient responsabilitatea restabilirii ordinii morale într-o Danemarcă putredă, acţionînd în acest sens şi sacrificînd totul pentru această cauză, Jacques se mulţumeşte să fie primul personaj bolnav de „spleen“ din literatura engleză.

Pe bufonul Tocilă, criticul l-ar dori ca „să rostească sever adevăruri la adresa unei lumi pe care o slujeşte constrîns, dar căreia îi prevesteşte sfîrşitul“. Fără a accepta întrutotul afirmaţia lui Hazzlit că Tocilă este: „un amestec de vechi filozof cinic şi bufon modern, care îşi schimbă nebunia în înţelepciune şi înţelepciunea în nebunie, după placul său“[10], cred că rolul de vestitor al sfîrşitului unei societăţi îi este exagerat atribuit în urma unui studiu superficial, şi constituie o aplicare vulgarizatoare a teoriei marxiste. Tocilă (în original: „Touchstone“ — adică „piatră de încercare“ pentru minţile celorlalţi) este un personaj complex care îşi împarte înţelepciunile lui populare uneori cu bucurie, alteori ironic şi caustic, uneori cu autoironie şi alteori chiar cu tristeţe. Sub „nebunia“ lui e de cele mai multe ori treaz şi atunci este judecătorul lumii în care trăieşte, dar sînt momente cînd se lasă singur prins de jocul lui fantast.

Dintre toţi nebunii lui Shakespeare, el face notă aparte, nefiind numai „corul“ comic al piesei, ci un caracter de sine stătător care apare şi acţionează ca om.

Articolul ne acuză că personajele, reprezentînd păstori şi oameni din popor, sînt înfăţişate dezumanizat, cu caracterizare caricaturală, prin costumare şi grimă. Uitînd că în textele lui Shakespeare, personajele populare ne transmit sănătatea judecăţii lor prin intermediul buf al unui clown, criticul nu deosebeşte că s-a urmărit păstrarea integrității morale, necaricaturizate, a personajelor și că aspectul exterior poartă învelișul metaforei scenice, proprie grotescului (nu întrebuințez cuvîntul în sensul său pejorativ, ci cu semnificația sa teatrală), grotesc care, cred eu, se înscrie pe deplin în granițele teatrului popular. Dar criticul nu își afirmă numai refuzul lui de a accepta maniera grotescă. El își declară refuzul de a înțelege întreaga manieră metaforică, limbajul teatral, prin care am înțeles să redăm publicului povestirea. Și aceasta se poate deslusi din rîndurile autorului cînd scrie despre Victor Rebengiuc că i-a plăcut „în afara momentelor cînd i s-au recomandat gesturi largi, teatrale“ și cînd notează ca „jenantă rătăcirea într-un teatralism“, față de care ne amintește lecția de actorie împotriva patetismului scenic din *Hamlet*.

---

[7] Georg Brandes: „Opere complete“, vol. VI, Englische Persönlichkeiten, München, 1904.

[8] A. von Gleichen-Russwurm: „Shakespeare Frauengestalten“, Ed. Nister, Nürenberg.

[9] Vezi nota 4.

[10] Vezi nota 5.

* * *

Cum vă place este una din capodoperele literaturii shakespeareene și o găsim înscrisă în repertoriul tuturor marilor teatre, iar la festivalurile Shakespeare este reluată din trei în trei ani. Desigur că valoarea piesei nu a putut fi judecată întotdeauna cu aceeași înțelegere științifică. Vacanța pe care Shakespeare și-a luat-o, între temele majore și profunde, scriind în 1599 comedia *Cum vă place*[11], după ce a terminat ciclul „Henricilor“, nu i-a prilejuit o evadare reală de la preocupările pe care i le determinau condițiile înconjurătoare, ci numai una aparentă. Marele critic Lunacearski[12] amintește greșita teză a lui Berthelot, că Shakespeare „ar fi pledat cu multă ardoare pentru frumusețea naivă a vieții, în contrast cu trufia și luxul deșert, iar această frumusețe naivă a format conținutul stărilor de spirit pastorale, din secolul al XVI-lea și al XVII-lea, și în parte din al XVIII-lea“, și ne spune că dacă *Cum vă place* pare să fie piesa central consacrată acestei filozofii pastorale, pe noi nu această tendință ne interesează. El spune: „Nici nu sîntem de părere că Shakespeare pledează cu un zel deosebit pentru spiritul pastoral“. El ne demonstrează că tendința lui Shakespeare, „o tendință apropiată de a lui Montaigne“, tendința de a opune înfumurării de la curte principiile unei filozofii pastorale, nu trebuie să fie obiectul unei preocupări primordiale în montarea spectacolului.

În epoca în care critica era influențată de o viziune naturalistă, criticul german Heinrich Bulthaupt[13] se limitează la aspectul exterior al conflictului și consideră că piesa *Cum vă place* face parte din piesele care au rămas departe de teatru și vor rămîne departe, cu orice efort artistic. El vorbește despre lipsa de îngrijire a motivării și a schimbărilor de caracter ale personajelor după bunul plac al autorului și despre neverosimilitatea acțiunii.

Louis Gillet descoperă aceeași neverosimilitate, dar recunoaște grația și maniera poetică. Poziția burgheză de pe care judecă, îl face însă să comită eroarea de a considera gestul artistic din *Cum vă place* ca un gest gratuit: „Nimic grav, nimic serios, nici un efort de verosimilitate sau de pictură riguroasă... nici un fel de realitate precisă și exigentă“. Fiind atent numai la manieră, neglijează voit conținutul. Remarcă în mod just că „în acest fel de teatru, lucrurile se combină la bunul plac al fanteziei, că scapă legilor obișnuite ale logicii, gravitației corpurilor și greutății“. Consideră însă că nu este un teatru al ideilor și problemelor sociale, că este foarte puțin cerebral, foarte puțin satiric și că nu folosește nici ca să instruiască, nici ca să educe, ci numai să emoționeze, un teatru pe care-l poți numi, și-l numește „théatre du coeur“[14].

Am fi făcut greșeala să servim ideologia acestui critic, dacă am fi reliefat cu primordialitate, așa cum spune critica, intriga amoroasă și încă tratată „vodevilesc“.

Shakespeareologul Joseph Gregor, înțelegînd maniera poetică folosită ca mijloc de comunicare filozofică, ne atrage atenția că „desfășurarea este de un simplism copilăresc și cei doi frați ai uzurpatorilor noștri pătrund în pădure și cad sub vraja ei sunătoare, schimbîndu-se — de fapt fără nici o logică, dar necesar — pentru un final de comedie care rezolvă totul în mod fericit“ [15].

---

[11] Dată acceptată de cercetătorii M. P. Alexeev și A. A. Smirnov. („Operele lui Shakespeare“. Moscova—Leningrad, 1950).

[12] A. V. Lunacearski, loc. cit., pag. 184.

[13] H. Bulthaupt, „Dramaturgie des Schauspiels“, Shakespeare, vol. II, Leipzig, 1920.

[14] Louis Gillet, „Shakespeare“, ed. Grasset, 1931.

Spre deosebire de cele trei puncte de vedere arătate mai sus, criticul shakespearean M. M. Morozov adîncește observația asupra metaforei poetice, asupra convenției comediei *Cum vă place* și ne-o explică. Morozov ne arată că „deși atît de către critică cît și pe scenă piesa a fost considerată într-o manieră tradițională, o «pastorală» de sărbătoare, «o veselă plimbare prin pădure», nu aceasta este important, «aceasta nu este o evadare din viață». Faptul că fiecare, dintre cei care intră în această pădure, părăsește (dacă vreți, în mod vrăjitoresc, teatral, nu strict logic; — *paranteza ne aparține —*), aruncă tot ce este artificial, neadevărat, ocazional și devine el însuși, este dovedirea unei alte vieți mai bune, pe alte baze, a unei alte societăți, pline de umanitate“ [16].

Acestea sînt gîndurile care ne-au călăuzit. Acestea sînt gîndurile pe care Shakespeare le-a lăsat omenirii drept moștenire, alături de o atît de curată și grațioasă, atît de poetică și fermecătoare poveste de dragoste.

Pe Shakespeare puțin l-a interesat conflictul, pe care l-a împrumutat din nuvela lui Lodge, „Rosalynde“. El i-a servit doar ca o tramă pe care și-a arhitecturizat poezia lui filozofică. Puțin l-a interesat verosimilitatea pădurii din Ardeni (și este puțin important pentru noi dacă este vorba de Ardenii legendari din Franța, unde se găseau izvoarele miraculoase pe care le cunoșteau eroii din „Roland furieux“ — de unde poate și numele fiilor lui Rowland de Boys —), sau dacă e vorba de pădurea Arden (în textul original: the forest of Arden), proprietatea de lîngă Stratford a lui Robert Arden, bunicul mamei lui Shakespeare, născută Mary Arden. Puțin l-a interesat dacă flora acestei păduri, cu palmieri și măslini, și cu fauna în consecință, cu lei și pitoni, seamănă cu realitatea. Există atîtea momente în piesele lui Shakespeare în care realitatea își găsește o transpunere directă. Aici, însă, realitatea ne este prezentată sub forma unei metafore. Conflictul este o convenție, așa cum natura este prezentată convențional. ***Totul vorbește despre realitate, despre viață, însă realitatea, viața, ne apare mijlocită prin convenție.***

Așa cum într-un balet, convenția mersului „en pointe“ nu ne face să nu putem desluși aluzia de realitate, așa cum reducerea pe un singur plan a unei picturi nu ne împiedică să recunoaștem peisajul, tot așa, aici, forma teatrală este un mijloc de a ne vorbi despre realitate, despre lume, despre societate, despre viață. Explicația nu ar mai fi fost necesară. Mi-o solicită, totuși, critica.

Așa am înțeles să montez piesa. Nu pe o scenă elisabetană, numai pentru că așa s-a jucat pe vremea lui Shakespeare, nu pe o scenă ca aceea a lui Globe Theatre, unde s-a jucat pentru prima oară piesa, și în nici un caz nu pentru a face o demonstrație de scenografie sau regie, ci pentru că pe o asemenea scenă am socotit că se va putea realiza caracterul popular al spectacolului și că, printr-o asemenea scenă, contactul direct al publicului cu interpreții poate transforma spectatorul într-un factor viu, participant al întregului spectacol. Publicul a răspuns din plin acestui procedeu și urmărește activ, frază cu frază, sens după sens. Acceptă convenția, se amuză cînd chiar interpreții o spulberă în mod intenționat, se trezește, pentru a se lăsa după o clipă iarăși prins de legile jocului. Pe o asemenea scenă am putut aminti mai puternic publicului că asistă la un spectacol de teatru și nu la desfășurarea unei realități. Îi puteam spune mereu că nu îl are în fața ochilor pe Orlando, ci pe un actor, pe un june-prim al trupei, care *„cu gesturi largi, teatrale“* și puternic grimat, îl face pe spectator *să nu creadă în realitatea imediată a spectacolului, ci să creadă în realitatea cuprinsă în întreaga metaforă a piesei.* Dacă eroii noștri ar fi jucat „simplu“ și „natural“, am fi trebuit să avem grijă ca pădurea să nu fie lipsită nici de urzici, nici de țînțari; ar fi trebuit să căutăm, în mod inutil, logica transformării interioare a lui Oliver din rău în bun, să justificăm geografic realitatea unui peisaj conceput decorativ de însuși autorul, ca o realitate de tapiserie, cu licorni și lei cu fundal monocrom, decorat floral, încadrat cu panglici caligrafiate cu proverbe.

---

[15] Joseph Gregor, „Shakespeare. Der Aufbau cines Zeitalters“. Ed. Phaidon, Viena, 1935.

[16] M. M. Morozov, „Istoria literaturii engleze“, Shakespeare, Editura Academiei de Științe a U.R.S.S.

Această intenție, autorul articolului nu a înțeles-o. Nu a sesizat nici vibrația lirică a spectacolului, condusă în principal de rolul Rosalindei. Consideră că Clody Bertola are „o vibrație dramatică ce o indică mai degrabă pentru marile roluri, de dramă". Trebuie să spunem că acest rol a fost jucat mai întotdeauna de o actriță de dramă, și amintesc, printre marile actrițe care au realizat acest rol, pe Elisabeth Bergner, Rina Morelli, Peggy Ashcroft și Catherine Hepburn. Probabil complexitatea nuanțelor, procesul cerebral și nota lirică a personajului, pretind un antrenament, pe care numai rolurile dramatice de mare proporție ți-l pot oferi.

* * *

Cum vă place s-a montat în multe feluri. Cîteodată, dorința de original face ca personajele să apară chiar în salopete, ca în spectacolul de la Stratford (Connecticut) din anul acesta, sau într-o pădure sub forma unui palat, realizată de Salvatore Dali, pentru spectacolul din 1948 regizat de Lucchino Visconti. Eu personal am ales costumația inspirată din tapiseriile și tablourile pre-renașterii, pentru a accentua depărtarea în timp, cerută de un basm povestit în epoca elisabetană. Am considerat că aceasta nu alterează înțelegerea unor relații sociale ale epocii, ca, de pildă, regretul lui Adam pentru „relațiile feudale, patriarhale și idilice"[17] deranjate de burghezia în dezvoltare.

Nu mi se pare întîmplătoare similitudinea de procedee pe care am descoperit-o într-o discuție foarte interesantă, pe care am avut-o în timpul Festivalului cinematografic internațional de la Moscova (1961), cu marele regizor italian Lucchino Visconti, care, montînd la Paris piesa elisabetană a lui John Ford, *Tis Pity she's a Whore,* a întrebuințat tot o scenă elisabetană din necesitatea de a comunica direct cu publicul, din aceeași necesitate de a evita „trompe oeil"-ul și iluzia, și s-a lăsat, de asemeni, inspirat, la crearea costumelor, de pre-renașterea italiană.

Autorul articolului înțelege că nu este vorba în spectacol de o reconstituire, dar îmi atribuie intenția „de a prezenta într-un fel nou și original textul shakespearean". Mărturisesc că nu am urmărit , ca scop, de a fi original, consider că pur și simplu am transpus în limbaj scenic elementul poetic. Am căutat să realizez, prin mișcare, relațiile dintre personaje. In general, mișcarea personajelor este concepută ca o mișcare strict scenică, specific scenică, atît compozițional cît și ca expresie; dar, atît gestul individual, cît și mișcarea de ansamblu, poartă sub acest înveliș „scenic" (ca un sîmbure), *situația de viață din care e inspirat și pe care o reflectă, ferind rezultatul de formal.* „Noul" cred că apare tocmai în încercarea de a reliefa, prin toate mijloacele aplicate. conținutul de idei. Desigur că toate acestea pot fi luate numai ca o afirmație. Nu am căutat să inventez nimic (ineditul nu înseamnă neapărat „nou"), ci am preluat din stampe diferite acțiuni, modele de comportament ale epocii care ajutau la înțelegerea sensurilor, încercînd în plus ca scenele să vorbească atît prin cuvinte, cît și prin elementul vizual, care să nu contrazică, ci să împlinească situația.

Nu cred că aceasta este „demonstrație de regie". *Cred că aceasta este pur și simplu regie.* Fără acest lucru cred că nu există regie. Aspectul de regizor, organizator al unei recitări în picioare a unui text, nu mă interesează.

De ce nu am pus spectacolul în mod tradițional? Dar care este modalitatea de a face un spectacol tradițional, montînd o piesă a lui Shakespeare? A existat teatrul elisabetan în care se juca în costume elisabetane, pe care le purtau și spectatorii din sală. John Dryden (1631—1700) la numai 50 de ani după moartea lui Shakespeare, i-a „clasicizat" piesele, adaptîndu-le gustului epocii lui. Marele actor Garrick (1717—1779) a avut ca parteneră o lady Macbeth și chiar vrăjitoarele din această piesă, îmbrăcate în crinoline și peruci pudrate. Pantomimul Grimaldi (1779—1837) a jucat scena pumnalului din *Macbeth* în costumul său de clown. Se spune că Flek l-a jucat în 1790 pe Othello într-o uniformă de general de husari.

---

[17] „Manifestul comunist".

După ce actrița Clairon (1723—1803), în Franța, și Friedrich Ludwig Schröder (1744—1816), în Germania, au considerat necesitatea costumului istoric, necesitate la care s-a ajuns datorită dezvoltării arheologiei, au urmat și exagerările în acest sens. Actrița Schratt a purtat la Wiener Volkstheater costume autentice ale Mariei Thereza și exemple ca acestea se pot da la nesfîrșit. Ar exista posibilitatea să consideri stilul tradițional shakespearean, ceea ce ne-a învățat secolul al XIX-lea despre acest autor. Dar ne adresăm aceluiași public ca atunci? Nu sîntem înarmați cu o concepție științifică despre viață, care ne ferește să mergem pe linia de interpretare pe care concepția burgheză i-a atribuit-o lui Shakespeare? Nu ar însemna aceasta o rămînere în urmă? Există în apus o înclinație de a trata analogic, în mod gratuit, diferitele perioade ale istoriei, dovedind disprețul estetizant față de forța fundamentală a operei artistice de a oglindi realități social-istorice obiective. Și de aceea întîlnim, încă în 1926, un *Hamlet* în frac, apoi *Troilus și Cressida* în costume de husari, *Romeo și Julietta* în costume din epoca victoriană sau *Femeia îndărătnică* pe motocicletă. Intre așa-zisul tradițional și contemporan au mai intervenit și montările constructiviste, expresioniste și simboliste. *Ceea ce desconsiderau însă aceste spectacole era caracterul popular al teatrului shakespearean.* Mărturisesc că singurul spectacol shakespearean pe care l-am văzut, în care caracterul popular era redobîndit, *redescoperit ca o comoară îngropată de multă vreme, dar inalterabilă,* a fost *Nevestele vesele din Windsor*, montat la Teatrul Mossoviet, sub conducerea marelui regizor Iurii Zavadski. Caracterul popular al spectacolului a făcut ca publicul să aibă impresia că face el însuși parte din spectacol. A fost realmente o sărbătoare și aceasta a fost o intenție scontată a regizorului care declară următoarele: „O încercare de a se crea un spectacol sărbătoresc la Teatrul Mossoviet, a fost făcută cu piesa *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare. Am impresia că unii din criticii noștri nu ne-au înțeles concepția, mai ales la început, cînd actorii nu reușiseră să se adapteze sarcinilor noi și complexe. Dar după ce ne-am „antrenat", am plecat cu piesa în Romînia. Textul comperului, unele replici ale interpreților, bîlciul din foaierul teatrului, în timpul celei de a doua pauze, au fost traduse și rostite în limba romînă. Aceasta a contribuit la crearea unui contact direct care a generat caracterul sărbătoresc al spectacolului"[18].

Dacă există o tradiție pe care am vrut s-o continuu, apoi un asemenea spectacol consider că m-a influențat.

Sînt de-a dreptul uluit că criticul pretinde că ar fi fost de ajuns un proscenium, cu condiția ca acesta să fi avut o recuzită sumară. Trebuie să spun că lista recuzitei din acest spectacol se reduce la două bănci, scaunul ducelui, o baie și un cal de lemn. Dar cronicarul a văzut și o încărcătură de „perdele și decoruri, de copaci și de păduri", și, mărturisesc, îmi vine să cred că, scontînd pe forța de sugerare a teatrului și a genului pe care am înțeles să-l practic, am depășit scopul propus și am stimulat fantezia criticului nostru atît de mult, încît pe scîndurile aparente ale scenei au crescut, cu ajutorul imaginației lui, niște „copaci și păduri" care, în spectacolul nostru, nu au sporit devizul de cheltuieli al montării. Nu cred că mai este vina mea dacă imaginea declanșată de fantezia lui nu l-a mulțumit.

Sînt pe deplin conștient că între realizarea spectacolului nostru și inegalabila calitate și profunzime a textului, există spațiu mult. Că personajele, cu adîncimile lor, cu miile de nuanțe pe care le cuprind, îngăduie împliniri cu mult mai bogate decît ale noastre.

Dar am convingerea că prin toți factorii săi componenți, actori, regie, scenografie, muzică, spectacolul nostru, așa cum este, *nu se interpune ca un obstacol între text și public, ci, dimpotrivă, îi îngăduie acestuia să cunoască vibrația poeziei lui Shakespeare, să-i pătrundă gîndurile despre viață și societate, și să se afle în intimitatea acestei opere, cu adevărat vastă și tulburătoare.*

Sînt sigur că rezultatul muncii noastre înseamnă aceasta pentru cea mai mare parte a publicului. Impresiile pe care am putut să le culeg, mă fac să trag următoarea concluzie: acest spectacol emoţionează şi cîştigă atît publicul mare — răspunzînd intenţiilor noastre de a crea un spectacol cu caracter popular — cît şi oamenii de cultură şi artă, al căror talent şi pregătire rafinată le dă tocmai posibilitatea de a se păstra la fel de proaspeţi în discernămînt ca şi marele public. Şi există o a treia categorie, intermediară, care, frînată în aprecieri de idei preconcepute în artă, este deranjată şi interzisă în faţa spectacolului.

---

[18] „Probleme de teatru și cinematografie" nr. 1/1961.

Aş vrea să rezum în cîteva cuvinte ceea ce a constituit pentru mine punerea în scenă a piesei *Cum vă place* la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra": contactul apropiat cu un text de înaltă vibraţie poetică; o pasionată explorare prin sensurile ideologice şi filozofice ale lui, descoperite zi de zi în spatele fiecărui cuvint, la traducere, în faza de concepţie, în faza de repetiţii, descoperirile noastre sau ale ghizilor care au urmat aceleaşi cărări cu mult înaintea noastră; studiul în comun cu colaboratori pasionaţi şi exigenţi faţă de munca lor, ca scenograful Ion Oroveanu şi compozitorul Theodor Grigoriu, şi cu un colectiv de actori, dornic de a se depăşi, proaspăt şi receptiv; bucuria că am găsit în tehnicienii de scenă, de la şeful de atelier pînă la maşinist, nu numai nişte executanţi care s-au întrecut profesional, ci şi sprijinul conştient al unor muncitori, care au avut pentru încercarea noastră o înţelegere şi o căldură, depăşind obişnuitul. Şi, însfîrşit, contactul cu un public exigent şi cald, sensibil şi inteligent, capabil de a înţelege cele mai fine nuanţe, cele mai subtile intenţii filozofice, exprimate liric sau comic, apt de a răspunde invitaţiei de a completa convenţia teatrală. Un public care, activat, devine un judecător drept, recunoscător pentru faptul că-i soliciţi inteligenţa şi sensibilitatea, înţelegător în faţa *propriilor noastre limite.*

Liviu Ciulei

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

N. R. In legătură cu articolul de mai sus al tovarăşului Liviu Ciulei, redacţia îşi va expune punctul de vedere într-unul din numerele viitoare.

meridiane

NOTE DE DRUM DIN S.U.A.

PE BROADWAY

II

În numărul trecut, ne-am străduit să arătăm cititorului care e aspectul tipic, predominant pe Broadway — comercialismul, vulgaritatea — și i-am promis să ne concentrăm asupra acelui sector, mai restrîns, unde se face artă mai de calitate. Am vorbit despre cîteva din piesele văzute. Să mai trecem în revistă unele dintre ele.

Mi se pare semnificativ pentru starea de spirit a creatorilor și a unei bune părți a publicului de pe Broadway faptul că piesele antirealiste nu au succes aici. Un recent articol care reproduce vederile expuse într-un studiu de peste 300 de pagini — „Teatrul modern francez" —, studiu făcut de doi americani, ne comunică următoarele: „Giraudoux a avut la noi un succes moderat, iar Anouilh un succes de un grad ceva mai coborît, Sartre și Camus aproape deloc. Ionesco a avut succes numai cu o piesă *(Rinocerii)*, iar renumele lui Beckett a venit numai de la periferia teatrului nostru. Succesele lui Gênet s-au produs numai la cîteva teatre în afara Broadwayului, iar Cocteau a avut cîteva căderi pe off-Broadway. Claudel, Montherlant, Salacrou rămîn realmente necunoscuți, exceptînd poate cîteva cercuri dramatice de amatori și studenți". Explicația? După părerea regizorului Harold Clurman (care l-a pus în scenă pe Giraudoux și care recenzează volumul amintit), în timp ce la Tennessee Williams și la alți dramaturgi americani spectatorul e făcut să creadă în realitatea lucrurilor teribile care se petrec pe scenă, „la Camus și la ceilalți căpătăm sentimentul (spre dezamăgirea noastră) că ele se petrec numai pentru a reprezenta un gînd. Dramaturgia modernă franceză ***nu e, în sensul nostru, o dramaturgie realistă***", precizează articolul din „New York Times" (subl. ns. — S.F.).

Să fim atenți: în acest eșec al antirealismului se amestecă mai multe tendințe. În primul rînd sînt tendințe înaintate, cele care fac ca pe Broadway să cadă de asemenea piese antisovietice, cum e aceea amintită, *O chemare pentru Kuprin*; se reflectă aci atît orientarea democratică a publicului, cît și sentimentele progresiste ale majorității artiștilor americani. Dar, de asemenea, aici se ascund anumite tendințe conservatoare: Broadwayul se ferește să investească bani în experimente, și o comedie muzicală banală are mai multe șanse să fie jucată aci decît o piesă de avangardă. În sfîrșit, pe plan artistic, să nu uităm că aceia care combat simbolismul și abstracționismul teatrului francez, ca nefiind realiste, nu se feresc în egală măsură de naturalism; în acest sens, nici piesele americane care sînt date ca exemplu de „realism" nu sînt întotdeauna realiste pînă la capăt: în opoziția lor față de „idee" se ascunde uneori și ceva naturalism.

Ar fi de asemenea greșit să socotim că gustul publicului newyorkez ar fi totdeauna infailibil, sau că s-ar suprapune exact cu acela al criticii. Premiul Pullizer al anului a fost dat unei piese care trăgea să moară și care nu și-a revenit nici după aceea. Criticii nu pot să-și explice de ce a căzut ultima piesă a lui Tennessee Williams, o comedie a adolescenței, numită *Perioada de ajustare*.

* * *

Vorbind despre comedia muzicală, amintită mai sus, nu trebuie să ne închipuim că oricare spectacol al acestui gen e neapărat facil și comercial. Există spectacole de mare succes comercial, care sînt în același timp artă pentru toate gusturile, de la cele necultivate pînă la acelea ale amatorului rafinat. Americanii, care n-au fost niciodată tari în anumite domenii ale artei, de la muzica simfonică pînă la o parte din artele plastice și pînă la baletul clasic, ei, care au început să piardă teren pînă și în cinematografie, dețin în domeniul comediei muzicale un renume binemeritat, cu care europenii nu se pot măsura. Ei fac multe comedii muzicale cu subiect contemporan și cu orientare progresistă ; dacă am studia aceste spectacole fie și numai din punct de vedere ideologic, am putea vedea că multe din ele sînt mult mai înaintate în conținut decît operetele cu marchize și conți cheflii, sînt operete moderne, realiste. Decana postbelică a acestor comedii muzicale e romanul anticapitalist „de cinci parale“ al lui Bertolt Brecht, comedia muzicală cunoscută sub titlul *Opera de trei bănuți* (The three penny opera). E cel mai mare succes, întrecînd de departe ca număr de reprezentații toate celelalte spectacole atît în Off-Broadway, cît și pe Broadway.

Am fost la a 2350-a reprezentație a acestei comedii, care și-a început existența americană în 1955 și de atunci se joacă în fiecare seară. (Specializarea vieții americane își pune pecetea și aci : fiecare teatru joacă o *singură* piesă, cît poate mai mult, adică atît timp cît spectacolul e rentabil. Lucrul e mai avantajos pentru decoruri, reclamă, rentabilitate, pentru tot ce vrei, afară de actor și de unii spectatori. Pentru actor : el ar prefera să evolueze în roluri diferite și nu să fie țintuit de succesul financiar, ani la rînd, în același rol. Îi place succesul, dar i-ar plăcea să-și facă și meseria într-un stil mai complex. Iar pentru spectatorul mai pasionat de teatru se ivește regretul de a nu putea vedea un actor favorit schimbîndu-și rolul decît la intervale rare. Unele spectacole durează ani de zile, schimbîndu-și mereu dublurile, ca actorii de frunte să-și recapete „libertatea“ după un an-doi de repetare a aceluiași rol ; în schimb însă, din păcate, ei nu se mai reîntîlnesc toată viața cu rolul respectiv. Teatrul american are ceva de dever, trăiește febril ca presa, dar hîrtia tipărită rămîne, filmul de celuloid rămîne — teatrul însă, din păcate, „se trece“ repede, mai repede decît în Europa.)

Comedia se juca într-o sală mică în afara Broadwayului, dar succesul a transformat-o într-un centru de interes pentru întreg New Yorkul. Brecht a satirizat în roman — mă refer mai întîi la roman, pentru că el a apărut și în limba romînă, fiind deci mai cunoscut cititorului nostru — respectabilitatea vieții sociale a capitalismului, unde legile banului fac ca cerșetorii profesioniști, patronii lor capitaliști, banditii, comercianții, hoții, polițiștii și prostituatele să se organizeze în trusturi puternice, cînd aliate, cînd divizate de interese ; sub o formă grotescă și pitorească, prin lumea pungașilor și falșilor cerșetori, Brecht a scos la iveală mecanismul capitalist, mereu același, și a luat în derîdere morala burgheză, filantropia ei, religia acestei societăți, întregul ei orizont spiritual. Publicul newyorkez este vizibil încîntat de această operetă care adaugă, la duritatea lucidă cu care Brecht demască, un fior liric.

Scena, nu prea ridicată față de nivelul sălii, era mult scoasă în afară, aproape ca un ring, astfel încît cortina, în loc să fie în linie dreaptă, avea trei laturi. Un dispozitiv cu șine îi permitea nu numai să se deschidă sau închidă (prin ridicare), dar și să se retragă înlăuntru sau să iasă în afară. Fosă de orchestră nu exista ; foarte mica formație orchestrală stătea direct pe podeaua sălii, la mîna dreaptă a spectatorilor din rîndul întîi de fotolii. De aici și de pe această scenă mică au pornit șlagărele operetei, dintre care „Mac cuțitaru'“, un cîntec vesel de mahala, a devenit unul din refrenele favorite ale oamenilor simpli; l-am auzit fluierat în port, pe stradă, în diferite orașe, de către oameni care cu siguranță nu fuseseră niciodată la această operetă, dar care îndrăgiseră cîntecul. După ce mica orchestră prezintă refrenele, care între timp au devenit cunoscute, pe scenă apare un cerșetor. El întoarce o manivelă ; iar manivela derulează pe rînd mici texte gen Brecht, acele prezentări care în piesele veritabile ale lui Brecht le-am văzut proiectate pe scenă cu o tehnică cinematografică. Îmbrăcați în zdrențe, defilează în fața noastră cerșetorii londonezi, trec legănîndu-se femei cu mîinile în șolduri, fiecare actor cîntă, joacă, dansează, și treptat ți se descoperă farmecul lui *Threepenny opera :* e o parodie sentimentală a operetei, a sfîrșitului de secol, a melodramei, a lirismului romanțios, și pînă și cîntecele par să fie imitația unei flașnete. E acel gen de parodie în care îngînarea ușor zeflemisitoare se împletește cu simpatia, una ascunzîndu-se sub cealaltă. Pe alocuri, răzbesc accente sentimentale care amintesc de duioșia și emoționalitatea vechiului teatru evreiesc din Vilna, alteori ai impresia că s-a făcut o scamatorie și că te-ai pomenit în mijlocul pitoreştii lumi interlope a lui Dickens şi că tăişul operetei e aţintit împotriva respectabilităţii britanice; subiect făcut de un german, loc de acţiune londonez, interpretare americană — opereta era predestinată să aibă succes în creuzetul de naţii care trăiesc la New York. Efectul de ansamblu n-a fost însă de spectacol cosmopolit, ci de duioasă şi totodată muşcătoare operetă modernă europeană venită în turneu la New York.

La un bot de cal îndărătul lui *Threepenny opera* alerga cu 2.200 spectacole *My fair lady* (Doamna mea cea frumoasă), care nu e altceva decît *Pygmalion* al lui Bernard Shaw, transformat în comedie muzicală. Muzica de aci nu are caracter de parodie, se ia în serios şi reuşeşte să fie foarte melodioasă, reprezentînd poate cel mai mare buchet de şlagăre adus după război de vreun „show", vreun spectacol muzical. M-am dus acolo cu bănuiala că voi găsi muşcăturile răposatului irlandez mult atenuate şi dinţii piliţi. N-a fost aşa. *Pygmalion* n-are umorul amar pe care-l întîlneşti în alte părţi la Shaw; aceasta a permis adaptatorilor americani să facă un spectacol vesel, fără să falsifice tonalitatea comediei lui Shaw. Asprimea satirică nu mi s-a părut atenuată; e adevărat că sînt modificări pe alocuri. Finalul e dulce-sentimental, un happy-end — la urma urmei, un final logic pentru această piesă. Shaw postfaţatorul explică zelos că Eliza Doolittle nu rămîne cu Higgins, dar publicul larg vede piesa fără să mai citească postfaţa; şi e destul de greu, văzînd *Pygmalion*, să nu-ţi închipui la sfîrşit că cei doi vor rămîne împreună. Ca şi în filmul cu Leslie Howard, în *My fair lady* îl vedem la urmă pe profesorul Higgins stînd singur şi necăjit, punînd fonograful care a păstrat vocea Elizei, cu primele lor lecţii. Iată însă că, fără ca el s-o vadă, apare Eliza, închide pe furiş fonograful şi vorbeşte ea însăşi. El ridică fruntea, muzică, îmbrăţişare, ochii spectatorilor umeziţi etc. Mi s-a părut însă nu mai puţin ascuţită decît în satira lui Shaw — poate mai mult chiar — scena primei ieşiri în lume a Elizei, care este cea mai bună scenă, din punct de vedere dramatic, a spectacolului. În loc să vină în vizită la doamna Higgins, ca în piesă, Eliza e prezentată la curse. Iată-i pe gentlemeni plimbîndu-se înţepaţi, cu fracuri gri, toate asemănătoare, ca o uniformă; iată doamne grozav de împopoţonate, care ar fi drăguţe totuşi, de n-ar purta pecetea aceluiaşi îngheţ de înaltă societate. În timp ce orchestra cîntă, domnii şi doamnele se aşază pe un rînd, la rampă, cu faţa spre spectatori: a început cursa şi ei urmăresc caii. În loc de a-şi încuraja favoriţii, sînt stăpîniţi de un calm glacial. Cîntă din vîrful buzelor. Există cîte o pauză foarte mare în mijlocul cîntecului, cînd nimeni de pe scenă nu scoate un sunet, nu mişcă, iar acest moment statuar în mijlocul operetei produce mare ilaritate. Fiecare pauză continuă pînă ce lumea izbucneşte în rîs. În mijlocul acestei îngheţări de „high life", Eliza cea plebee începe deodată să urle din răsputeri, încurajînd un cal.

Din păcate, nu am putut vedea „West Side story", poveste din cartierul West Side, o transpunere a lui *Romeo şi Julieta* în lumea mahalalei newyorkeze, locul nobilelor familii ale guelfilor şi ghibelinilor fiind luat de bande de cuţitari portoricani minori. Spectacolul tocmai plecase în turneu la Paris, unde s-a bucurat de un succes, pare-se, pe deplin meritat.

Încununată de multe premii, *Fiorello* aproape că încheie lista comediilor muzicale de reală calitate; de altfel, lucru simptomatic, din zeci de spectacole, numai şase, în frunte cu opereta de trei parale, au reuşit să ţină afişul mai mult de un an. *Fiorello* este o veselă prezentare cu muzică şi dansuri a vieţii lui Fiorello la Guardia, care a fost un număr-record de ani primarul New Yorkului şi căruia locuitorii marelui oraş îi păstrează o bună amintire. Era un om progresist, şi piesa ni-l arată sărind în apărarea muncitorilor de pe celebra stradă a 14-a şi din industria de confecţii. Fără să-l idealizeze pe dispărut, cu o toleranţă glumeaţă, opereta arată şi laturile lui demagogice, căci a avut şi d-astea, ba chiar, ca italian, a cochetat pe linie „naţională" cu Mussolini, deşi pe plan intern se răfuia cu reacţionarii. Ca să înţelegeţi mai bine spiritul în care este făcută comedia, cîteva amănunte: spectacolul începe cu un sunet violent de sirene poliţieneşti, şi abia pe urmă porneşte la drum uvertura muzicală, lucru care îi înveseleşte pe spectatori, căci prinde ceva din atmosfera oraşului; şlagărele şi numerele muzicale se intitulează „Poker şi politică", „Necinstit", „Iubesc un copoi şi l-aş lua de bărbat dacă şi-ar găsi o slujbă cinstită" etc. E un merit al realizatorilor, şi aci şi în celelalte comedii muzicale amintite, faptul că au izbutit să pună de acord convenţia operetei, muzica şi dansurile, cu aspectele vieţii moderne, care la prima vedere păreau refractare unei tratări în acest gen. În *Fiorello* însă, deşi autorii arată fără menajamente murdăria vieţii politice americane şi azvîrlă săgeţi pe care publicul le salută cu hohote voioase de rîs, vălul plăcut al comediei muzicale parcă mai atenuează realitatea şi capeţi impresia că americanii, deşi dispreţuiesc pe copoi, gangsteri, politicienii burghezi etc., sînt totuşi oarecum înduioşaţi şi amuzaţi de toată treaba asta, ceea ce, în realitate, nu prea se întîmplă.

În opereta modernă americană au fuzionat mai multe curente. Peste folclorul negru şi cîntecele populare anglosaxone, s-a suprapus muzicalitatea adusă cu ei de compozitorii europeni — din Rusia, Gershwin şi Irving Berlin, din Austria Friml şi, pare-mi-se, Kern etc. Fără o tradiţie apăsătoare, ancoraţi adînc în viaţa modernă, setoşi de spectacole care să atragă publicul şi amestecînd spontan laolaltă meşteşugul mai multor naţii, americanii, sau, dacă vreţi, europenii din New York, au creat ceva nou şi plăcut, care amuză, recreează, totodată instruieşte, şi e mare lucru să poţi pleca bine dispus de la un spectacol, aşa cum pleci de la unele — repet, unele — comedii muzicale. Dar, atenţie! aici nu e vorba numai de un fenomen pozitiv.

Cuvintele de laudă pe care le-am pus mai sus nu le veţi găsi niciodată în gura unui critic dramatic american. Desigur, ca străin neobişnuit cu acest gen şi care în cîteva săptămîni ingurgitează la iuţeală cîteva din vîrfurile vîrfurilor a tot ce a creat mai de succes teatrul newyorkez în 5—6 ani, era firesc ca aprecierea mea să fie poate ceva mai bună decît a lor. Ei, în majoritate, socotesc comedia muzicală drept ceva pur comercial şi lipsit de importanţă. (Mai sus, am vorbit numai de cîteva spectacole, cele bune ; majoritatea sînt proaste, dar dacă o să facem un total pe o jumătate de secol, rămînem totuşi cu cîte ceva : *Porgy and Bess, Oklahoma* ş.a. ; la urma urmei, nici operetele austriece nu-s cine ştie ce numeroase.) Totuşi, criticii americani care socotesc comedia muzicală drept un fenomen mai curînd negativ au şi ei într-un fel dreptate — şi iată de ce :

Broadwayul trece printr-o criză. Acest laborator naţional, care deserveşte pe un spaţiu mic nevoile unei naţiuni de aproape 200 milioane, şi-a scăzut producţia pînă la 46 de spectacole noi în ultima stagiune, faţă de 58 şi 59 de spectacole în cei doi ani precedenţi, care n-au fost nici ei cei mai buni. Pe off-Broadway, din 118 premiere, 70 s-au terminat cu pierderi. Or, în această sărăcie, numărul de drame a scăzut la 13, faţă de 28, 23 şi 29 în stagiunile precedente ; în acest timp, numărul comediilor muzicale a crescut la 11, iar criticii dramatici şi actorii au început pe drept cuvînt să se plîngă de „muzicalizarea" teatrului. Preşedintele ligii teatrelor newyorkeze, Robert Whitehead, s-a plîns că „ceea ce o să aveţi pînă în cele din urmă s-ar putea să fie numai spectacole muzicale şi un teatru mort". Cifrele acestea, care, luate chiar şi *în sine*, sînt mai mici decît cele ale teatrului bucureştean, apar de-a dreptul minuscule dacă ne gîndim că New Yorkul deserveşte o populaţie de vreo zece ori mai mare (cu suburbanele) şi că, în vreme ce afară de Bucureşti există numeroase oraşe romîneşti cu teatru, New Yorkul e de fapt singurul oraş american cu mişcare teatrală permanentă.

Unii ar putea să se consoleze cu ideea că, în schimb, americanii dispun de o mare producţie şi reţea cinematografică, sau de televiziune, dar aci lucrurile stau şi mai prost. Filmele sînt în general proaste şi e tipic cazul teatrului „Henry Miller", situat în plin centrul Broadwayului : după ce a găzduit o serie de spectacole teatrale care au căzut, teatrul, ameninţat de ruină, a cumpărat un film, ca să se salveze, şi n-a cumpărat unul american, ci un film italian, *La dolce vita*. L-a prezentat ca pe un spectacol teatral, cu ore fixe de intrare, scaune numerotate, pauză la mijloc şi preţuri sărate, de teatru, şi dintr-o dată au apărut cozi la casa de bilete, săli incontinuu pline, bilete rezervate dinainte. La Washington am văzut o coadă cuprinzînd peste o sută de persoane şi deasupra căreia atîrnau, agăţate de la ferestre, afişe mari ale direcţiunii cinematografului : „Rugăm să nu se aşeze la această coadă decît persoanele care posedă bilet" (acolo cumperi bilet cînd vrei, dar intri cînd poţi ; au un sistem de calcul aproximativ şi, în momentul cînd îţi cumperi biletul, casierul îţi spune : va trebui să aşteptaţi cam atîta şi atîta pînă se eliberează locuri înăuntru). Coada aceasta era tot la filmul *La dolce vita*, iar alte cozi, la New York, erau tot la filme italieneşti, la unele englezeşti şi absolut niciodată la vreunul american. De vină este tot dorinţa de cîştig ; în vreme ce filmele proaste se joacă la preţuri ieftine şi la cîte zece cinematografe odată, cîte unul străin, despre care se ştie că e bun, e achiziţionat la preţ gras şi prezentat cu preţuri mari la un singur cinematograf. Dacă newyorkezii tratează cu atîta indiferenţă filmele proprii, apoi în privinţa televiziunii ea nu mai este de mult socotită ca avînd ceva comun cu arta. Deasupra oricărui studio de televiziune american ar trebui agățată o parafrazare a lui Dante : voi, cei ce intrați aici, lăsați orice nădejde că veți face artă ! Aproape toți intelectualii americani cu care am stat de vorbă mi-au spus că nu deschid aparatul de televiziune decît pentru jurnalul de ora 11 seara (bine făcut din punct de vedere tehnic), cîteodată duminică pentru vreun spectacol muzical, și rar pentru vreo discuție de sîmbătă seara. Se dau niște scenete de teatru atît de prost făcute, încît mi-a fost imposibil să urmăresc vreuna pînă la capăt. În plus, reclama e o calamitate. Într-o zi cînd oboseala m-a țintuit pentru cîteva ore în fotoliu, neavînd încotro a trebuit să aleg un program și am găsit că cel mai interesant este... *Fra Diavolo*, cu Stan și Bran, o noutate care are vreun sfert de secol. Tot filmul, tăiat cumplit, n-a durat decît o oră, iar în această oră am numărat douăsprezece întreruperi, în care au fost prezentate reclame.

Dar să ne întoarcem la Broadway. Cifrele pe care le-am dat mai sus, chiar dacă l-au convins pe cititor — și sper că l-au convins —, sînt palide față de ceea ce urmează. Deși arta nu urmărește cu un paralelism perfect destinul unei societăți — Engels a explicat clar acest lucru, iar Plehanov a adus unele exemple interesante —, în cazul de față e vorba de un paralelism foarte strîns între soarta societății americane și aceea a teatrului ei. Punctul „climactic“, punctul de culme, a trecut, și e puțin probabil ca teatrul american să-și poată reveni complet înainte de momentul cînd americanii vor păși și ei pe căile socialismului. Teatrul american și-a format tradiții frumoase și viguroase ca teatru al unei națiuni născute de-a dreptul în epoca modernă din contopirea unor neamuri diferite, care au venit în America să muncească și să-și făurească o viață bună ; el a beneficiat de împletirea națiilor și, cu foamea caracteristică adolescenților aflați în perioada de creștere, nu s-a mulțumit cu ceea ce avea, ci a cumpărat sistematic multe din cele mai bune forțe ale Europei. Broadwayul ajunsese să aibă 54 de săli de teatru. Însă, ca într-un studiu scris de un autor care schematizează, s-a întîmplat ca ultimul teatru care s-a construit la New York să aibă ca dată de naștere exact anul de început al marii crize : 1928. De atunci, de la criză, nu s-a mai construit nici un teatru nou, iar numărul sălilor de teatru de pe Broadway a scăzut mereu, ajungînd la 31 în ultimul deceniu. Față de perioada de vîrf, dinainte de apogeul marii crize a anilor 28—33, numărul teatrelor a scăzut sub jumătate (!), iar numărul spectatorilor care se perindă într-un an pe Broadway a scăzut cu peste 4 milioane (!) Din totalul spectacolelor teatrale prezentate pe Broadway în ultima stagiune, „cel puțin 83 la sută (!) vor reprezenta eșecuri“, anunță „producer“-ul Arthur Gelb în „New York Times“. El scrie că „Broadwayul se rostogolește în cea mai dezastruoasă stagiune — atît din punct de vedere financiar cît și artistic — pe care a cunoscut-o vreodată“. Nu mai puțin categoric, criticul Walter Kerr, sub titlul „Scena teatrală : piesa e ceea ce lipsește“, arată că e vorba de cea mai mare criză „de cînd Broadway a devenit Broadway“. „A fost o stagiune de înaltă dramă în teatrul newyorkez și să nu lăsați pe nimeni să vă spună altceva. Singura problemă e că nici una din aceste înalte drame n-a avut loc pe scenă. Au avut loc in spatele teatrelor, cu actori fierți, care se întrebau dacă mai joacă în seara respectivă...“ Clarvăzător, criticul ia poziție împotriva stăpînilor mișcării teatrale care încearcă să iasă din criză prin „bărbierirea“ devizului spectacolelor (tunderea nu mai ajunge) și prin micșorarea drepturilor de autor. „Cînd vom fi terminat să le tot cerem autorilor tăieri din drepturile lor, va trebui să le cerem piese cu magnetism“. Deși arată pe bună dreptate că aici, la repertoriu și conținutul său, se află rădăcina crizei, nu e mai puțin adevărat că importă și conjunctura. În articolul „Dureri de cap mai mari și spectacole mai puține“, Stuart Little indică unele împrejurări nefavorabile, între care citează în primul rînd starea proastă a afacerilor, „climatul general al business-ului“. Alții amintesc de inflație etc.

Pînă la urmă, după o campanie bine susținută de către patroni, dramaturgii, în adunarea lor de la 24 mai, au trebuit să consimtă la un complex de măsuri complicate — nu dispunem de spațiu pentru a le înșira — dintre care cea mai importantă e reducerea la JUMĂTATE a drepturilor de autor (de la 10% la 5%) pe primele 17 săptămîni (și multe piese nu ajung la 17 săptămîni). Compozitorii au urmat aceeași cale, și proprietarii s-au năpustit contra actorilor și regizorilor : „Producătorii Teatrului N.Y. Spun Uniunile Actoricești Sînt Ticăloșii Scenei“, trîmbița un mare titlu întins pe șase coloane în „New York Times“. În același timp, capitalul teatral a încercat tot felul de combinații la vînzarea biletelor, inclusiv asocieri cu diferite societăți care cumpără spectacole întregi. „Am impresia —

spunea amar un șef de trust teatral — că asta nu rezolvă nimic, oamenii vin la teatru ca să susțină asociația lor care le-a vîndut biletul, și nu spectacolul meu."

Sfîrșitul stagiunii a coincis anul acesta cu aniversarea unui an de la greva de zece zile a actorilor. Deși pune accent pe necazurile celor ce finanțează spectacolele (că după război a sporit de 4—5 ori costul unui spectacol, în vreme ce costul unui bilet „s-a dublat numai"; că prind aproape numai comediile muzicale etc.), o pagină din „New York Times", intitulată „Teatrul își trece în revistă criza economică un an după greva din Broadway", recunoaște că totuși există spectacole unde s-au scos 35 și chiar 66 de dolari pentru fiecare dolar investit. Asta nu i-a împiedicat pe finanțatori să mai taie din drepturile de autor. Totodată, ei au dus lupta — sprijinită de restauratori și hotelieri, care sînt înspăimîntați de criza de pe Broadway — să obțină anularea taxei de 5 la sută pe care primăria o pune pe biletele de teatru. E inimaginabil cît de cîrpănoși sînt acești oameni în orașul acesta unde parcă s-au adunat toate bogățiile lumii (și realmente, dacă nu toate bogățiile lumii capitaliste, cel puțin o bună parte se găsesc concentrate în mîinile Wall Streetului). Grea, mare trebuie să fie durerea dinăuntru, dacă un colos al industriei de divertisment, cum e Broadwayul, a început să geamă atît de zgomotos. Situația actorilor — cu excepția unor staruri care au venituri mari, impozite mari și cheltuieli mari — e precară, dar cel puțin în această privință nu s-a ivit nimic nou, pentru că întotdeauna armata artistică a Broadwayului a dus-o greu. Un articol din „Contemporanul" a reprodus cîte ceva din discuția ce a avut loc în această privință, așa că nu vrem să mai spunem cititorului lucruri pe care poate le-a aflat. În orice caz, ar trebui să dea mai mult de gîndit faptul că lucrurile acestea se petrec în America anului 1961, care se laudă cu valorile spirituale pe care le-ar apăra, în diferite colțuri ale lumii, de „amenințarea comunistă" — și asta în timp ce în Uniunea Sovietică, la noi, în celelalte țări socialiste, meseria de actor a devenit una din cele mai rîvnite, o meserie care asigură nu numai stabilitate materială, dar și multă demnitate.

Ca la orice popor, se vor ivi și în teatrul american mereu talente noi, el nu va putea fi ucis cu totul. Richard Nash, autorul *Omului care aduce ploaie,* se plîngea că televiziunea îi fură scenei oamenii cei mai buni, și îi fură nu atît pentru scenetele ei nesărate, cît pentru publicitate. Foiletonistul John Crosby se plînge că umorul decade în teatru, din cauza fricii de a nu ofensa pe unul sau pe altul, de a nu declanșa protestele unuia sau altuia, iar alt autor, Paul Beckley, remarcă pe drept cuvînt că britanicii au luat-o cu mult înaintea americanilor în domeniul comediei cinematografice. Inventarul lipsurilor teatrului american ar putea continua pe multe pagini, dar, repetăm, fapt e că el nu va putea fi ucis cu totul și va mai da lumii multe lucruri bune. Ce păcat însă că i se ridică în cale piedici atît de mari ! ce de energii zac acolo, sub gălăgia tromboanelor în care suflă fetele bătrîne ale Armatei Salvării, sub vrafurile de obscenități, în grămada pestriță a spectacolelor proaste și spectatorilor prostiți — ce de energii, ce de puteri ; dacă în condițiile astea vitrege se mai nasc acolo lucruri bune, cîte n-am putea căpăta în alte condiții...

Sergiu Fărcășan

STAGIUNEA TEATRALĂ LA PARIS

Anul acesta, stagiunea teatrală la Paris a început ca o criză de guvern. Premierele se succed într-un ritm susținut — afișele anunță cu litere de o șchioapă spectacole în care joacă vedete de primă strălucire și piese scrise de autori celebri —, dar căderile urmează același ritm. Cronicarii, deosebit de nemulțumiți anul acesta, au pronosticat — și s-a adeverit — că 60% din noile spectacole vor fi foarte repede scoase de pe afiș. Piesele bulevardiere — pînă acum atît de rentabile ! — dețin întîietatea în acest sens.

Maestru în a prezenta și soluționa problemele menajului în trei, André Roussin, autor de altfel apreciat pentru umorul și verva sa, a scris anul acesta o nouă piesă cu aceeași temă, o adaptare după *Mincinoasa* lui Diego Fabbri, pe care a intitulat-o *La Coquine.* Se joacă la Palais Royal, pusă în scenă și interpretată de Jean Meyer. Titlul unei cronici vorbește îndeajuns despre succesul ei: „Ah, l'emmerdeuse!" (Ah, plicticoasa!). *Glorioasele,* o piesă mai veche (în versuri!) a lui André Roussin, continuă să se joace la elegantul teatru Madeleine. Iată ce scrie o spectatoare într-o scrisoare adresată autorului și publicată de una din revistele de teatru pariziene: „Piesa d-voastră este o insultă adusă femeii franceze... Ea ar trebui fluierată în fiecare seară, și ar trebui să se dea foc teatrului în care se joacă. Ar fi un act de salubritate".

Alt autor celebru, Marcel Aymé, a avut de data asta veleitatea de a scrie o comedie satirică, legată de problemele rasiale din sudul Statelor Unite, *Luiziana.* Scrisă însă după legile teatrului bulevardier, satira și-a pierdut virulența. Supunîndu-se clauzelor unui testament ce avea să-i îmbogățească, membrii albi și negri ai unei familii se văd obligați să conviețuiască un timp împreună și să asiste la isterica pasiune a unei fete albe — interpretată de Magali Noël — pentru un tînăr negru. Moștenire, pasiune, linșaj, ură — cîte elemente de senzație pe scena Teatrului Renaissance! Totuși, spectacolul (în care joacă și actrița de culoare Marpessa Dawn) nu se bucură de aprecierea cronicarilor — care-l consideră o catastrofă — și nici de a publicului.

Speranțele unora se îndreptau spre ultima piesă a lui Anouilh, *Grota,* prezentată la Teatrul Montparnasse-Gaston Baty. La ridicarea cortinei, publicul din sală e invitat să asiste la crearea piesei. În fața lor, autorul, interpretat de Jean Le Poulain, se frămîntă cum să-și înceapă piesa și cum s-o scrie, în așa fel încît să fie satisfăcut cronicarul mereu nemulțumit de la „Figaro"; în acest timp, personajele așteaptă nemișcate să li se dea viață și voie să urce și să coboare scara care leagă bucătăria din subsol de luxoasa locuință din Saint Germain a unui conte. Acțiunea se petrece în 1900, între familia aristocratică de „sus" și personalul casnic de „jos". Bucătăreasa (Lila Kedrova), stăpîna de jos, care a fost pe vremuri iubita contelui, are un fiu seminarist, educat cu multe sacrificii, care vrea să se însoare — spre oroarea mamei — cu fata din casă, care însă a fost violată și așteaptă un copil făcut cu birjarul, care e iubitul bucătăresei, care vrea să se răzbune și să-l omoare cu un cuțit, care... etc. Melodrama aceasta este atît de demodată, neinteresantă și obositoare, încît Elsa Triolet, plecînd de la spectacol, a exclamat: „Cred că autorul are dreptate: nu și-a scris încă piesa!"

Nici Jean Vauthier n-a fost anul acesta mai norocos ca ceilalți. Piesa sa, *Visătorul* (Le rêveur) nu se mai joacă la Teatrul „La Bruyère" deși punerea în scenă fusese semnată de Georges Vitaly și în distribuție era cunoscutul actor de comedie Jacques Dufilho. E de remarcat că această comedie satirică, în care se povestește cum un „producer" de piese radiofonice smulge unui visător visul său, spre a-l specula într-o emisiune radiofonică, vulgarizîndu-l și adaptîndu-l gustului îndoielnic al publicului bulevardier — e de remarcat că această intenție satirică la adresa celor ce fac artă „ieftină" este înecată în problemele unui menaj în trei... ba chiar în patru!

Și cît de binevenită și necesară ar fi o astfel de satiră, mai ales azi, în Occident, unde fiecare om de artă se izbește mereu de întrebarea „oare va fi bine vîndută marfa dumitale?", unde fiecare operă de artă trebuie să fie ambalată în forme și reclame cît mai comerciale. Iată un exemplu: la Teatrul Hébertot a avut loc de curînd premiera piesei lui William Gibson, *Miracol în Alabama* (Miracle Worker), o dramatizare, pe bază de scrisori și documente, a unei întîmplări patetice și reale. E vorba de o fetiță care, în urma unei boli, își pierduse la un an și jumătate vederea și auzul. Lipsită de aceste mijloace de contact cu oamenii, ea crește devenind un animal irascibil, fără urmă de inteligență omenească și fără grai. Annie Sullivan, o guvernantă tînără care, la rîndul ei fusese oarbă în copilărie, dar în urma unor operații își recăpătase vederea, cere părinților micuței Helen Keller, în vîrstă de șase ani, să-i îngăduie să se ocupe de ea. Urmează 15 zile — răstimp acordat pentru încercare — în care Annie vrea să se impună copilului şi să trezească în el omul. Sînt 15 zile de coşmar, în care tînăra guvernantă, cu o răbdare şi tenacitate uluitoare, se luptă din răsputeri, folosind toate mijloacele pedagogice, trecînd de la mîngîieri la bătăi brutale ; 15 zile îngrozitoare, dar după care se întrezăresc primele speranţe ca fetiţia-monstru să devină om. Azi, Helen Keller are 81 de ani, vorbeşte patru limbi şi a obţinut mai multe diplome. William Gibson a dramatizat cele 15 zile de eroism generos, în care a fost salvat un om. Interpretele — cunoscuta actriţă Françoise Spira şi micuţa Joëlle Maugey — joacă cum nu se poate mai bine. Nu-i oare deajuns — o piesă bună, jucată bine — pentru ca publicul s-o primească cu entuziasm ? Se pare că nu toată lumea e de aceeaşi părere : în programul spectacolului se poate citi că bătăile şi violenţele de pe scenă sînt reale, nu simulate, ca de obicei la teatru. Şi lucrul acesta e anunţat ca o senzaţie, ca fiind una din calităţile de seamă ale spectacolului.

Şi, pentru că „senzaţionalul“ are căutare şi e la modă, piesele poliţiste sînt şi ele la modă. Norocosul Robert Thomas, căruia i s-a jucat anul trecut *Capcană pentru un bărbat singur* a scris anul acesta *Opt femei*, o piesă cu mistere, crimă şi sinucidere, ce se joacă la Teatrul „Edouard VII“, bucurîndu-se de o distribuţie foarte bună, „fiecare din cele opt interprete avînd talent pentru patru actriţe“, ne înştiinţează cronicile.

De altfel, aceasta este trăsătura multor spectacole pariziene. Actori merituoşi se irosesc, seară de seară, în piese bulevardiere, lipsite de calitate. De exemplu, François Pérrier continuă să joace şi anul acesta în *Gog şi Magog* de G. Arout, la Teatrul Michodière.

Pentru Pierre Fresnay — care n-a mai apărut pe scenele teatrelor din Paris de trei ani — s-a pregătit o reintrare fastuoasă. Fastuoasă, dar nu triumfală. Piesa lui Terence Rattigan, în adaptarea lui Pol Quentin, *Lawrence d'Arabie*, în care se face elogiul unui slujitor al colonialismului — şi în care Fresnay apare în rolul titular, întruchipînd pe colonelul Lawrence, regele neîncoronat al Arabiei în timpul luptelor împotriva turcilor, aventurierul-filozof, autor al celor „7 stîlpi ai înţelepciunii“ —, a avut o primire glacială din partea publicului, şi a părăsit afişul Teatrului „Sarah Bernhardt“. Două tinere şi romantice vedete de cinematograf, Romy Schneider şi Alain Delon, se străduiesc să obţină succes în piesa, destul de proastă, a lui John Ford, *Păcat că e o tîrfă*, la Théâtre de Paris, unde, cu începere din noiembrie, joacă Raf Vallone în *Odihna războinicului* de Cristiane de Rochefort.

Alături de spectacolele amintite mai sus, şi de încă vreo cîteva piese bulevardiere create anul acesta sau reluate, în stagiunea aceasta se pot vedea la Paris şi piese clasice, spectacole de ţinută, sau interesante realizări actoriceşti. La Comedia Franceză, s-au reluat *Cidul* de Corneille, *Britannicus* de Racine, *Tartuffe* şi *Burghezul gentilom* de Molière şi s-a montat un spectacol nou, cu piesele *Le Chandelier* de Alfred de Musset şi *Une visite de noces* a lui Alexandre Dumas-fiul. T.N.P.-ul anunţă pentru stagiunea aceasta *Pacea* de Aristofan, *Alcadele din Zalameea* de Calderon, *Bădăranii* de Goldoni şi *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* de Brecht, creată anul trecut, dar care a reînceput cu infinit succes seria spectacolelor şi în această stagiune. Compania Pitoëff, cu Sacha Pitoëff în Trigorin, joacă *Pescăruşul* de Cehov la Théâtre Moderne. S-a reluat *A 12-a noapte* de Shakespeare, în adaptarea lui Anouilh, cu Suzanne Flon în rolul Violei şi al lui Sebastian, la Ambassadeur. La Teatrul din Place du Tertre, continuă *Căsătoria* de Gogol, iar la Athénée, *Cher Menteur*, dramatizarea scrisorilor lui G. B. Shaw şi Mrs. Patrick Campbell, cu Maria Casarès şi Pierre Brasseur. La Odéon — Théâtre de France, Daniel Sorano îl interpretează pe Shylock, *Neguţătorul din Veneţia*, într-o punere în scenă nu prea lăudată de critică, iscălită de Marguerite Jamois. În schimb, e foarte apreciată realizarea actoricească a lui Gérard Guillaumat la Théâtre des Arts, care captează de unul singur atenţia publicului, povestind sau citind din Dickens.

Pe afişele teatrului Studio des Champs Elysées, a apărut o nouă piesă, neclară și alambicată, *Va donc chez Törpe*, iscălită de François Billetdoux. Billetdoux pare că pledează pentru dreptul oamenilor la disperare. „E de regretat că un autor atît de talentat și care se vrea un înnoitor al teatrului, nu găsește în epoca noastră, arzătoare și plină de probleme dureroase, decît o temă atît de inutilă. Oare într-o societate ca a noastră, dreptul la disperare nu-i pe deplin asigurat?“, comentează criticul de teatru Guy Leclerc.

„Evenimentul major al stagiunii teatrale“, „Un limbaj teatral nou“, „O veritabilă piesă de avangardă“ sînt titlurile a numai cîtorva din nenumăratele cronici entuziaste care au salutat spectacolul Teatrului de la Cité din Villeurbane condus de Planchon, *Švejk în al doilea război mondial* de Brecht, care se joacă la Théâtre des Champs Elysées. Eroul popular ceh, creat de Hašek, a fost scos de pana lui Brecht din epoca monarhiei lui Franz Iosef și obligat să trăiască sub dictatura fascistă a lui Hitler. Piesa lui Brecht este o demascare necruțătoare, un sever act de acuzare a brutalității SS.-ului, a bestialității gestapoului și a sferelor „înalte“ unde se mișcă Hitler și acoliții săi. Patriotismul și curajul calm al cehilor au stîrnit admirația francezilor, care știu și ei ce greu e să respiri sub cizma fascistă. Publicul parizian pleacă de la spectacol fredonînd cîntecul Moldavei, pe care-l interpretează pe scenă Kopecka (Pia Colombo). De altfel, întreaga ilustrație muzicală, semnată de compozitorul german din R.D.G., Hans Eisler, este deosebit de bună, ca și regia lui Planchon și interpretarea lui Bouise, în rolul titular.

Cu căldură primită de publicul din Hâvre, curajoasa piesă a lui Salacrou, *Boulevard Durand*, a fost găzduită, începînd din noiembrie, de Teatrul „Sarah Bernhardt“. Această piesă fusese anunțată și de teatrul parizian Ambigü care temîndu-se de reacțiile presei de dreapta, a renunțat să o mai monteze. Compania Dramatică Națională din Nord însă nu s-a sfiit și, după premiera triumfală din provincie, a prezentat-o și publicului parizian. *Boulevard Durand* povestește dramatica viață a sindicalistului din Hâvre, Jules Durand, care, în 1910, fusese condamnat la moarte, în urma unui proces înscenat de patronii capitaliști, și care, opt ani mai tîrziu, recunoscut nevinovat în urma mișcărilor muncitorești stîrnite de această nedreptate, a părăsit închisoarea pentru a fi internat într-un azil de alienați mintali, unde a murit în 1926. În sala Franklin din Hâvre, unde, la începutul secolului nostru, s-au desfășurat episoadele dramei lui Durand și unde, 50 de ani mai tîrziu, a avut loc premiera piesei lui Salacrou, spectatorii emoționați ascultau cu profund respect; iar cînd actorii pe scenă au început „Internaționala“, publicul din sală a cîntat cu ei. Și la Paris, spectacolul a fost deosebit de bine primit. Desigur că așteptata mînie a cronicarului de la „Figaro“ și a cercurilor reacționare nu a fost mică.

E semnificativ faptul că publicul parizian începe să-i părăsească pe Roussin, Camoletti și Achard și cere altceva de la teatru decît o seară de destindere amuzantă. El dorește și așteaptă piese cu mesaje clare și progresiste, iar atunci cînd le întîlnește nu-și precupețește entuziasmul.

Dana Crivăț

indice bibliografic

teatrul 1961

ANUL VI

PIESE DE TEATRU

ARAMĂ (Horia) — *Simpaticul Charlie*, pamflet dramatic, nr. 1.
BÎRLĂDEANU (Victor) — *De la perigeu la apogeu*, feerie cosmică într-un act, nr. 5
BRATU (Constanța) — *Povestea cu șorțurile schimbate*, comedie în două tablouri, nr. 2.
COSAȘU (Radu) — *Mi se pare romantic...*, comedie tonică în șase tablouri, nr. 9.
DAVIDOGLU (Mihail) — *Trandafirul negru*, schiță dramatică într-un act, nr. 3.
DORIAN (Dorel) — *De n-ar fi iubirile...* piesă în trei părți, nr. 12.
ISTRATI (Ion) — *Milionarii*, comedie în trei acte, nr. 6.
POGODIN (N.) — *Flori vii*, piesă în trei acte, nr. 4.
POPOVICI (Al.) — *Băiatul din banca doua...*, piesă pentru copii și părinți, nr. 8.
POTRA (Florian) — *În noaptea asta nu doarme nimeni*, piesă în trei acte, nr. 7.
STEIN (Al.) — *Oceanul*, o povestire dramatică, nr. 10.
TĂRCHILĂ (Dan) — *Marele fluviu își adună apele*, poem dramatic, nr. 5.
VOITIN (Al.) — *Oamenii înving*, piesă în cinci tablouri, nr. 11.

ARTICOLE, STUDII, REPORTAJE

AKIMOV (N.) — *Despre respectul față de clasici*, nr. 8.
ALEXANDRESCU (Mircea) — *La sfîrșit de stagiune*. (Însemnări despre anul teatral 1960—1961), nr. 6.
ALEXANDRESCU (Mircea) — *Regie în slujba textului sau demonstrație de regie ? (Cum vă place*, pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra"), nr. 8.
Al. (M) — *Martor al acestor zile*, nr. 5.
BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Comedia și armele ei*, nr. 9.
„ „ — *Însemnări despre funcția expresivă a decorului*, nr. 8.
BULANDRA (Lucia Sturdza) — *Omagiu*, nr. 5.
CIULEI (Liviu) — *Critică în slujba textului sau demonstrație de critică ?*, nr. 12.
CRIVĂȚ (Dana) — *George Bernard Shaw regizor*, nr. 10.
DEMETRIUS (Lucia) — *Creșterea conștiinței omului muncii*, nr. 4.
DIMIU (Mihai) — *Fișe de teren* (Din carnetul de notițe al regizorului), nr. 5.
DORIAN (Dorel) — *Proces-verbal* (Însemnări de călătorie), nr. 10.
DUCEA (Valeria) — *Eroi fără conflict ?* (Cîteva observații sugerate de comedia *Milionarii)*, nr. 7.
DUCEA (Valeria) și RUSU (Ilie) — *Bravo, amatorii !* (Cel de al II-lea Festival bienal de teatru de amatori „I. L. Caragiale"), nr. 2.
DUCEA (Valeria) — *Turneele...*, nr. 9.
EFTIMIU (Victor) — *Caiet de regie*, nr. 2.
ELVIN (B.) *De la text la spectacol :* „Celebrul 702" pe scena Teatrului de Comedie, nr. 2.
„ „ *Tinerețea clasicilor* (Teatrul de Comedie : *Burghezul gentilom)*, nr. 3.
„ „ *Căi noi spre drama tolstoiană (Puterea întunericului* de Lev Tolstoi, la Teatrul Muncitoresc C.F.R.), nr. 4.
FLOREA (Mihai) — *Monografii ale trecutului, dar unde e actualitatea ?*, nr. 9.

GIURCHESCU (Lucian) — *Consultație în legătură cu piesa* Autorul local sau jocul de-a bricheta de Mihai Cîmpeanu, nr. 7.

KARAGANOV (A.) — Despre contemporaneitate în mod contemporan, nr. 12.

IOSIF (Mira) — *Actorul și imaginea eroului contemporan* (Însemnări despre actori, distribuții și roluri în stagiunea trecută), nr. 10.

IOSIF (Mira) — A doua distribuție, nr. 11.

„ „ — *Oameni care tac, un spectacol despre care merită să se vorbească*, nr. 1.

MANDRIC (Emil) — *Acțiunea ofensivă a rîsului* (În legătură cu comedia *Siciliana* de A. Baranga), nr. 1.

MIRODAN (Al.) — *Visul a fost planificat*, nr. 11.

MUNTEANU (Virgil) — *Spectacolele Teatrului de Stat „M. Eminescu" din Botoșani*, nr. 9.

NEGREANU (Dinu) — Intenții regizorale pentru „Al patrulea", nr. 12.

NELEANU (D. D.) — *Drumul unei tinere comuniste*, nr. 4.

NICOLAU (Florian) — *Criteriul de bază al repertoriului*, nr. 9.

NICOLESCU (Tatiana) — *Gorki pe scenele noastre*, nr. 6.

PENCIULESCU (Radu) — *Omul epocii noastre trebuie să se desăvîrșească mereu*, nr. 4.

POGODIN (Nikolai) — *Concepția artistului asupra figurii lui Lenin*, nr. 4.

POPOVICI (Al.) — *Turneul Teatrului „Al. Davila" din Pitești*, nr. 8.

„ „ — Tema majoră pe scena mică, nr. 9.

POTRA (Florian) — Passacaglia *pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulanda", a Teatrului de Stat din Timișoara și a Teatrului Maghiar de Stat din Satu Mare*, nr. 3.

POTRA (Florian) — *De la text la spectacol* (Însemnări de la repetiții), nr. 4.

RUSU (Ilie) — *Pe malul Dunării, printre artiștii amatori*, nr. 6.

„ „ — *365 de zile de concurs* (Cel de al VI-lea concurs al formațiilor artistice de amatori), nr. 10.

ȘELONSKI (N. N.) — *Munca regizorului de culise*, nr. 11.

SILVESTRU (Valentin) — *Cum vorbește spectacolul limba piesei* (Trei reprezentații diferite cu *Celebrul 702)*, nr. 8.

SILVESTRU (Valentin) — *Gorki, contemporanul*, nr. 6.

STANCU (Zaharia) — *Cîți ani au trecut oare ?*, nr. 2.

TORNEA (Florin) — *Prin retrospectivă la dezbatere actuală* (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" : *Întoarcerea)*, nr. 2.

TORNEA (Florin — *A doua tinerețe a* Scrisorii pierdute, nr. 6.

„ „ — *Răspunsul istoriei*, nr. 11.

VRACA (George) — *O evocare documentată și patetică*, nr. 4.

ZAMFIR (T.) — *Principalul : reflectarea veridică a vieții* (În legătură cu piesa lui Paul Everac — *Ochiul albastru)*, nr. 7.

— — *Glorioasa aniversare*, nr. 5.

— — *Marea eliberare*, nr. 8.

— — *Sub soarele comunismului*, nr. 10.

DISCUȚII, ANCHETE, INTERVIURI, PORTRETE

ALEXANDRESCU (Mircea) — *De vorbă cu Radu Penciulescu*, nr. 10.

Al. (M.) — *De vorbă cu Radu Beligan*, nr. 11.

„ „ — *De vorbă cu Toni Gheorghiu și Titi Constantinescu despre scenografie și lumină în spectacol*, nr. 12.

BĂLEANU (Andrei) — *Marile teme cer un dialog substanțial*, nr. 4.

CĂLIMAN (Călin) și MANDRIC (Emil) — *Valorificarea scenică a piesei originale contemporane* (Învățăminte în urma Decadei), nr. 7.

COCEA (Dina) — *Formația profesională a actorului în discuția Congresului I.T.I.*, nr. 8.

DIMIU (Mihai) — Ferestre deschise *la Sibiu* (Aspecte din munca regizorală), nr. 8.

ELVIN (B.) — *De vorbă cu Mihai Beniuc despre... conflictul dramatic, fapte mărunte și sensuri majore, exigența scriitorului*, nr. 7.

EVERAC (Paul) — *Idei și intenții mai puțin împlinite* (Pe marginea piesei și spectacolului *Ochiul albastru)*, nr. 9.

GALAN (V. Em.) — *Omagiu lui Mihail Sadoveanu*, nr. 11.

GHELERTER (Moni) — *Teatrul de calitate nu poate fi realizat fără un text dramatic corespunzător*, nr. 10.

HARAG (György) — *Forța principală a spectacolului : munca regiei cu actorii*, nr. 9.

IOAN (Angela) — *De vorbă cu Ștefan Ciubotărașu despre alții și despre sine*, nr. 3.

„ „ — *Cu Eugenia Popovici despre alții și despre sine*, nr. 5.

IOSIF (Mira) — *Nikolai Akimov printre noi*, nr. 8.

„ „ — *A doua consfătuire a oamenilor de teatru din regiunea Brașov*, nr. 12.

MIRODAN (Al.) — *Moni Ghelerter*, nr. 6.

NELEANU (D. D.) — *Simbolul realist în teatru*, nr. 9.

POPOVICI (Al.) — *Strîns uniți în jurul partidului*. (De vorbă cu Gh. Storin, Aura Buzescu, Beate Fredanov, Marcel Anghelescu, Marga Anghelescu, Leopoldina Bălănuță, Eliza Plopeanu, Marian Hudac, Vasile Gheorghiu), nr. 5.

POPOVICI (Al.) — *Mihail Sadoveanu, director de teatru, evocat de artiștii ieșeni Mărioara Davidoglu, Miluță Gheorghiu, Gică Popovici, Sandu Teleajen*, nr. 11.

POPOVICI (Al.) — *N. Tomazoglu*, nr. 10.

— — *Agepsina Macri Eftimiu, nr. 11.*

— — *Despre Lucia Sturdza Bulandra*. (Semnează : Aura Buzescu, George Vraca, Niky Atanasiu, Radu Beligan, Fori Eterle, Beate Fredanov, Horia Lovinescu), nr. 9.

— — *Autori, regizori, actori, teatre — despre munca și proiectele lor*. (Răspund : Horia Lovinescu, Paul Everac, Dorel Dorian, Radu Beligan, Lucian Giurchescu, Horea Popescu, Șt. Ciubotărașu, Ion Finteșteanu, Dina Cocea), nr. 3.

— — *Problemele regiei contemporane în discuția oamenilor de teatru sovietici* (Concluzii asupra discuției), nr. 2.

SEMINARUL REPUBLICAN AL REGIZORILOR

BĂLEANU (Andrei) — *Baza măiestriei regizorale : poziția ideologică marxist-leninistă* (referat), nr. 1.

GHELERTER (Moni), PENCIULESCU (Radu) și SILVESTRU (Valentin) — *Sarcina numărul 1 a regizorului contemporan : marele spectacol cu piesa originală* (referat), nr. 1.

— *Intervenții în dezbateri :* Mihai Dimiu, C. Dinischiotu, Lucian Giurchescu, Farkas István, Sanda Manu, Valeriu Moisescu, Dan Nasta, D. D. Neleanu, nr. 1.

— Concluzii, nr. 1.

CRONICA SPECTACOLELOR

BUCUREȘTI

TEATRUL :

„Lucia Sturdza Bulandra"

Întoarcerea (Mihai Beniuc), nr. 2 ; *Passacaglia* (Titus Popovici), nr. 3 ; *Menajeria de sticlă* (Tennessee Williams), nr. 3 ; *Un strugure în soare* (Lorraine Hansberry), nr. 3 ; *Regele și cîinele* (Spiros Melas), nr. 4 ; *Cum vă place* (Shakespeare), nr. 8.

Muncitoresc C.F.R.

Mariana Pineda (Federico Garcia Lorca), nr. 2; *Puterea întunericului* (Lev Tolstoi), nr. 4 ; *Ochiul albastru* (Paul Everac), nr. 7.

Național „I. L. Caragiale"

Oameni care tac (Al. Voitin), nr. 1 ; *Alcadele din Zalameea* (Calderon), nr. 2 ; *Ascultă-ți inima* (Al. Korneiciuk) ; nr. 4 ; *Anna Karenina* (dramatizare de N. D. Volkov), nr. 5 ; *Milionarii* (Ion Istrati) nr. 7 ; *Fiicele* (Sidonia Drăgușanu), nr. 12.

„C. I. Nottara"

Scandaloasa legătură dintre domnul Kettle și doamna Moon (J. B. Priestley), nr. 2 ; *Nopți în Madrid* (Ernest Hemingway), nr. 2 ; *Cînd înfloresc migdalii* (Angela Niculescu-Plati), nr. 2 ; *Antoniu și Cleopatra* (Shakespeare), nr. 6 ; *Cîntă privighetorile* (Lucia Demetrius), nr. 8 ; *Băieții veseli* (H. Nicolaide), nr. 11.

Operetă

Lysistrata (Gherase Dendrino), nr. 2.

Satiric-muzical „C. Tănase"

Concert-expres (Sadi Rudeanu şi Horia Şerbănescu), nr. 4.

Teatrul de Comedie

Celebrul 702 (Al. Mirodan), nr. 2 ; *Burghezul gentilom* (Molière), nr. 3 ; *Prietena mea Pix* (V. Em. Galan), nr. 5 ; *Mi se pare romantic* (Radu Cosaşu), nr. 12.

Teatrul Evreiesc de Stat

Mercadet, om de afaceri (Balzac), nr. 2 ; *Ciri-biri-bom* (Aurel Storin, I. Bercovici şi M. Cohn), nr. 4.

Teatrul Tineretului

Cine a ucis ? (St. Berciu), nr. 2 ; *Marţienii* (Mihail Liber), nr. 3 ; *Prima întîlnire* (Tatiana Sîtina), nr. 4 ; *Marele fluviu îşi adună apele* (Dan Tărchilă), nr. 6.

„Ţăndărică"

Doctorul Aumădoare (V. Korostîliov), nr. 3.

ÎN RESTUL ŢĂRII

Bacău

Moartea unui comis-voiajor (Arthur Miller), nr. 7.

Cluj

Poveste din Irkutsk (A. Arbuzov), nr. 3 ; *Oameni care tac* (Al. Voitin), nr. 11.

Galaţi

Celebrul 702 (Al. Mirodan), nr. 2 ; *Tînăra gardă* (Alex. Fadeev), nr. 3 ; *Piaţa ancorelor* (I. Stock), nr. 7.

Iaşi

Anna Karenina (dramatizare de N. D. Volkov), nr. 4.

Oradea (Secţia maghiară)

Mutter Courage (Bertolt Brecht), nr. 4.

Ploeşti

Soldatul Piccico (Aldo Nicolai), nr. 7.

Reşiţa

Piaţa ancorelor (I. Stock), nr. 11.

Satu Mare (Teatrul Maghiar de Stat)

Dacă vei fi întrebat (Dorel Dorian), nr. 11.

Sibiu

Ferestre deschise (Paul Everac), nr. 6.

Timişoara

Poveste din Irkutsk (A. Arbuzov), nr. 3 ; *Hamlet* (Shakespeare), nr. 6.

Tîrgu Mureş

Profesorul Mamlock (Fr. Wolf), nr. 3 ; *Ziariştii* (Al. Mirodan), nr. 6.

OASPEŢI DE PESTE HOTARE

Turneul Teatrului „Vl. Maiakovski" în R.P.R.

OHLOPKOV (N. P.) — *Particularităţi şi căutări*, nr. 5.

TORNEA (Florin) — *Sensul profund al căutărilor lui Nikolai Pavlovici Ohlopkov.* (Pe marginea spectacolelor Teatrului „Vl. Maiakovski"), nr. 7.

Turneul Teatrului Național Popular

CRIVĂȚ (Dana) — *De vorbă cu Jean Vilar*, nr. 11.
ELVIN (B.) — *„Mercadet“ și „Turcaret“*, nr. 11.

FIȘE DE REPERTORIU

RIMAN (Emil) — *Flori vii* (N. Pogodin), *Oceanul* (Al. Stein), *Poveste din Romagna* (L. Squarzina), *Insula Afroditei* (Alexis Parnis), nr. 9.
RIMAN (Emil) — *Fata cu pistrui* (Andrei Uspenski), *Balul nopților albe* (Vera Panova), *Al patrulea* (K. Simonov), *Maria de sub pod* (Guilherme Figueiredo), nr. 10.
RIMAN (Emil) — *Umbra* (Evghenii Șvarț), *Șveik în al doilea război mondial* (Bertolt Brecht), *În fiecare seară de toamnă* (Ivan Peicev), *Cariera* (James Lee), nr. 11.

MERIDIANE

BELIGAN (Radu) — *Cîteva aspecte ale regiei contemporane occidentale*, nr. 3.

Cehoslovacia

LOGHIN (George Dem.) — *Căutări în spiritul artei contemporane* (În legătură cu Festivalul anual de teatru din R. S. Cehoslovacă), nr. 10.
MANDRIC (Emil) — *Întîlniri cu dramaturgii praghezi :* Danek, Pavlicek și Kohout, nr. 8.

Cuba

ANDREESCU (Margareta) — *„Revista națională de teatru“ din Cuba*, nr. 11.

Franța

CRIVĂȚ (Dana) — *Stagiunea teatrală la Paris*, nr. 12.
E. (B.) — *Sartre și dramaturgia sechestraților*, nr. 4.

Italia

POTRA (Florian) — *Unde e antidotul* ? nr. 10.

Ungaria

Al. (M.) — *Popas prin teatrele din R. P. Ungară*, nr. 4.

U.R.S.S.

Al. (M.) — *Succesul lui „Țăndărică“ în U.R.S.S.*, nr. 7.
BĂRBUȚĂ (Margareta) — *Două săptămîni prin teatrele Moscovei*, nr. 2.
PENCIULESCU (Radu) — *Însemnări de regizor.* (Prin teatrele de copii și tineret din Moscova), nr. 6.
— — *Consfătuirea oamenilor de teatru sovietici*, nr. 7.
— — *Piese noi pe scenele sovietice*, nr. 11.

S.U.A.

ELVIN (B) — *Arthur Miller și cunoașterea realității*, nr. 9.
FĂRCĂȘAN (Sergiu) — *Note de drum din S.U.A. : Pe Broadway (I)*, nr. 11.
„ „ — *Note de drum din S.U.A. : Pe Broadway* (II), nr. 12.

VARIA

NICOLAIDE (H.) și LUCIAN (Ion) — *D-ale seminarului*, nr. 1.
NICOLAIDE (H) — *Epistole teatrale*, nr. 2.
P. (Al.) — *Scrisori de la mare*, nr. 7.
— — *Mic dicționar teatral*, nr. 8.
P. (Al.) — *Mic dicționar teatral*, (II), nr. 9.
— — *Variațiuni grafice pe o temă de Akimov*, nr. 4.
SILVESTRU (Valentin) — Dialoguri despre teatru — *Pătrunjelul și hreanul*, nr. 3 ; *Monologate*, nr. 7 ; *Suferințele unui cal*, nr. 9 ; *Cum a fost la* ședință, nr. 11.
— — *Premiile Decadei*, nr. 6.

TEATRUL NAŢIONAL „I. L. CARAGIALE”

STAGIUNEA 1961—1962

În repertoriu:

SALA COMEDIA

O scrisoare pierdută de I. L. Caragiale
Regia: Sică Alexandrescu

Învierea, dramatizare după Lev Tolstoi
Regia: Vlad Mugur

Poveste din Irkutsk de A. Arbuzov
Regia: Radu Beligan

Cidul de Corneille
Regia: Mihai Berechet

Regele Lear de W. Shakespeare
Regia: Sică Alexandrescu

A treia, patetica de N. Pogodin
Regia: Moni Ghelerter

Tragedia optimistă de Vs. Vîşnevski
Regia: Vlad Mugur

Apus de soare de B. Delavrancea
Regia: M. Zirra

Discipolul diavolului de G. B. Shaw
Regia: Al. Finţi

Cînd scapătă luna de Horia Stancu
Regia: Vlad Mugur

Oameni care tac de Al. Voitin
Regia: Mihai Berechet

Siciliana de Aurel Baranga
Regia: Sică Alexandrescu

Anna Karenina după L. Tolstoi
Regia: Moni Ghelerter

Oamenii înving de Al. Voitin
Regia: Mihai Berechet

SALA STUDIO

Năpasta de I. L. Caragiale
Regia: Miron Niculescu

Parada de Victor Eftimiu
Regia: Mihai Berechet

Titanic Vals de Tudor Muşatescu
Regia: Sică Alexandrescu

Bădăranii de Carlo Goldoni
Regia: Sică Alexandrescu

Tartuffe de Molière
Regia: Ion Finteşteanu

Surorile Boga de H. Lovinescu
Regia: Moni Ghelerter

Hangiţa de Carlo Goldoni
Regia: Sică Alexandrescu

Dezertorul de Mihail Sorbul
Regia: Miron Niculescu

Ascultă-ţi inima de Al. Korneiciuk
Regia: Al. Finţi

Milionarii de Ion Istrati
Regia: Lia Niculescu

Fiicele de Sidonia Drăguşanu
Regia: Al. Finţi

În pregătire:

Bolnavul închipuit de Molière — Regia: Sică Alexandrescu
Macbeth de Shakespeare — Regia: Mihai Berechet
Henric al IV-lea de W. Shakespeare — Regia: Al. Finţi

AGENŢIA DE BILETE: Calea Victoriei 42—Telefon 14.71.71

TEATRUL DE COMEDIE

prezintă în curînd premiera

ŞVEJK ÎN AL DOILEA RĂZBOI MONDIAL

de BERTOLT BRECHT

Traducere de FLORIN TORNEA

DISTRIBUŢIA:

FLORIN SCĂRLĂTESCU, DEM. SAVU, laureat al premiului de stat, ION LUCIAN, GHEORGHE CRÎŞMARU, MIRCEA ŞEPTILICI, AMZA PELLEA, TAMARA BUCIUCEANU, DUMITRU RUCĂREANU, MIRCEA CONSTANTINESCU, IURIE DARIE, C. CONSTANTINESCU, N. TURCU, VASILICA TASTAMAN, EVA CRISTIAN, PUICA STĂNESCU, TILDA RADOVICI, IARINA IONESCU-DEMIAN, MIRCEA BALABAN, DUMITRU CHESA, V. PLĂTĂREANU, AL. LUNGU, AUREL CIORANU, MARIUS ROLEA, EUGEN CASSIAN

Direcţia de scenă — **LUCIAN GIURCHESCU**
Decoruri şi costume — **DAN NEMŢEANU**

ÎN REPERTORIU:

CELEBRUL 702
comedie de Al. Mirodan

PRIETENA MEA PIX
comedie de V. Em. Galan

MI SE PARE ROMANTIC
comedie tonică de Radu Cosaşu

I. P. 2. c. 5031

NU PLECAŢI ÎN CONCEDIU LA ÎNTÎMPLARE!

- **Pentru odihnă şi recreare: 3–12 zile la Sinaia, Predeal, Timiş, Pîrîul Rece etc.**
- **Pentru îngrijirea sănătăţii 21 zile la Căciulata, Bazna, Borsec, Pucioasa, Sovata etc.**

Dacă v-aţi fixat preferinţa, adresaţi-vă oricărei agenţii sau filiale O.N.T. CARPAŢI, care vă oferă posibilitatea de a petrece un concediu plăcut, în condiţii avantajoase.

Tarife reduse în sezonul de iarnă.

Lei 5